F. J. SCHNEIDER

DIE DEUTSCHE DICHTUNG ZWISCHEN BAROCK UND KLASSIZISMUS

LIBRARY
OF
ST. STEPHEN'S COLLEGE,
ANNANDALE, N. Y.

353
17

F. J. Schneider

Die deutsche Dichtung zwischen Barock und Klassizismus

1700—1785

Epochen der deutschen Literatur

Geschichtliche Darstellungen

unter Mitwirkung von

Prof. Dr. Wolfgang Golther
Prof. Dr. Wolfgang Stammler
Prof. Dr. Ferdinand Josef Schneider
Prof. Dr. Franz Schultz — Dr. Hugo Bieber
Prof. Dr. Hans Naumann

herausgegeben von

Prof. Dr. Julius Zeitler

Band III

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
Stuttgart 1924

Die deutsche Dichtung

vom Ausgang des Barocks bis zum Beginn des Klassizismus 1700–1785

Von

Dr. Ferdinand Josef Schneider

ordentlicher Professor
an der Universität Halle-Wittenberg

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
Stuttgart 1924

Main PT 285 .S45
Die deutsche dichtung vom ausgang des barocks bis zum beginn des klassizismus, 1700-1785
(830.9 Z32 v.3)

Druck der J. B. Metzlerschen Buchdruckerei, Stuttgart.
Printed in Germany

BARD COLLEGE LIBRARY
Annandale-on-Hudson, N.Y. 12504

Dem Andenken meiner Mutter

Vorwort.

Nicht ohne Entsagung habe ich in vorliegendem Buche, das in großem Zuge ein Bild der deutschen Dichtung zwischen Barock und Klassizismus entwerfen und — nebenbei bemerkt — auch dem akademischen Unterricht dienen will, auf eine rein systematische Darstellung zugunsten einer entwicklungsgeschichtlichen verzichtet, wobei der individualisierenden Charakteristik ein größerer Spielraum zugebilligt wurde, als es dem nun Mode gewordenen Streben nach „Synthese" entspricht. Ich hoffe jedoch, daß dadurch die übergreifenden Gesichtspunkte des Buches nicht allzusehr verschleiert worden sind. Um Mißverständnissen vorzubeugen, will ich aber doch das Vorwort dazu benützen, meine grundsätzlichen Auffassungsweisen und das durch sie — wie ich glaube — zutage geförderte Neue in einer kurzen Skizze herauszuarbeiten. Die Frage, wie sich das deutsche Literaturleben des 18. Jahrhunderts zu dem ihm überkommenen Erbe der Barockzeit stellt, war für mich Hauptproblem. Je länger ich mich mit dem Stoffe beschäftigte, desto mehr festigte sich in mir die Überzeugung, daß ein starkes, die Massen ergreifendes Kunstwollen, das sich zur Zeit seines Auftretens noch nicht durch geeignete schöpferische Kräfte auszusprechen vermag, mehr oder weniger latent weiterleben und oft erst nach Jahrzehnten seine reifsten Früchte abwerfen kann. Doch unterlag es für mich keinem Zweifel, daß diese dann nicht unberührt sein könnten von der geistigen und kulturellen Atmosphäre der neuen Epoche, in der sie gediehen sind. Unter diesem Blickpunkt erschien mir denn der ganze Zeitpunkt von Opitz bis zum Sturm und Drang trotz seiner Heterogenität im einzelnen als literaturgeschichtliche Einheit und meine Auffassungsweise bildet somit eine Art Präludium zu der von H. A. Korff, der in seinem ideenreichen Buche „Geist der Goethezeit" die Epochen: Geniezeit, Klassi-

zismus und Romantik in ähnlicher Weise als geistesgeschichtliche Einheit zusammenfassen will. Klopstocks epische Dichtung stellt sich mir dar als die endliche Erfüllung des religiösen Hochbarocks, wobei ich jedoch nicht verkenne, daß alles, was im „Messias" als barock zu bezeichnen ist, durch den Ernst des Themas und die Gesinnung des Dichters wohl vor der Auflösung in das leichtere und lustigere Gepräge des Rokoko bewahrt wurde, nicht aber vor der seelischen Vertiefung und gefühlsmäßigen Einstellung der Empfindsamkeitsepoche. Einem Klopstock steht als Gegenpol und Ergänzer Wieland gegenüber, der Vollstrecker des sinnlich-erotischen Kunstwillens der Barockzeit. Doch hat sich alles, was in seiner Dichtung auf barocker Grundlage ruht, bereits unter dem Einfluß des epikureischen Hedonismus der Aufklärung in die graziöseren Formen des Rokoko gewandelt. Und Lessing ist der geistige Erfüller des Boileauschen Rationalismus, dessen erste, nachher von Gottsched dankbar übernommene Einwirkungen auf Deutschland auch schon ins Zeitalter des Barocks fallen. Eine ganz in sich geschlossene Einheit ist freilich trotz allem der Zeitraum von Opitz bis zum Sturm und Drang nicht, weil eben Klopstocks Dichtung zugleich Erfüllung einer alten, als auch Keim für eine neue Kunstrichtung ist.

Mit dieser von mir versuchten Gliederung und Aufgipfelung der einzelnen Hauptströmungen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts deckt sich auch die Scheidung, die ich zwischen dem bereits bei Winckelmann einsetzenden modernen Klassizismus treffe und den, nach ihrer innern Struktur streng voneinander zu sondernden Renaissancebestrebungen eines Opitz und Gottsched. Als zwei, wie mir scheint, bisher noch nicht mit wünschenswerter Klarheit ans Licht gehobene Grundlagen des irrationalen Sturms und Drangs erkenne ich die gerade in der Dichtung dieser Zeit scharf hervortretenden beiden Faktoren: Realismus (Naturalismus) und Gegenwartsbeziehung. Beide stellen sich mir wiederum als die endliche Erfüllung eines Kunstwillens dar, der in der neuern deutschen Literatur seit dem Barock in oppositioneller Haltung zu den idealisierenden Kunst-

absichten des 17. und 18. Jahrhunderts weiter wirkt. An diesen beiden Faktoren scheidet sich aber auch, wie aus meiner Darstellung wohl hervorgehen dürfte, die Kunst des jungen Goethe und Klinger von der Eindruckskunst der Lenz, Wagner, Müller und anderer. Und wie ich von ähnlichen Gesichtspunkten aus dazu gelange, Heinse eine neue Stellung anzuweisen, als dem letzten Barockmenschen, der, über Wieland hinausschreitend, in das sinnlich-erotische Erbe des 17. Jahrhunderts den Geist des Sturms und Drangs trägt, dürfte aus dem betreffenden Abschnitt wohl ohne weiteres erhellen.

Über solchem Grundriß aufgebaut, konnte vorliegendes Werk natürlich seine Aufgabe nicht darin erblicken, möglichst viele, wenn auch vielleicht unbedeutende Dichter zu behandeln. Die Aufteilung des Stoffes ist übrigens im Einvernehmen mit den Bearbeitern der angrenzenden „Epochen" erfolgt, weshalb auch Schriftsteller, deren spätere Entwicklung außerhalb des geistigen Rahmens der von mir durchmusterten Zeit fällt, nur mit einem Teil ihres Lebenswerkes in diesem Bande Berücksichtigung finden.

In dem beigefügten Quellenverzeichnis habe ich leider die vorhandene oder von mir benützte Literatur nicht vollständig anführen können. Der Fachmann wird ja ohne Schwierigkeiten erkennen, wo ich in meinen Ausführungen auf den Schultern anderer stehe, wo ich bereits vorgetragene Ansichten ablehne oder sie mit Resultaten eigener Forschung ergänze.

Dank schulde ich dem Herausgeber der ganzen Reihe für die Durchsicht der eingelieferten Manuskripte, sowie dem Verlag für die rasche und gewissenhafte Herstellung des Werkes. Für Mitlesen einer Korrektur bin ich Fräulein Selma Francke in Halle, für die Herstellung des Namenverzeichnisses meinem Hörer cand. phil. Otto Gülden-berg zu Dank verpflichtet.

Halle S., 6. Dezember 1924.

Ferdinand Josef Schneider.

Berichtigungen.

Seite 7, Zeile 6 von oben statt Tomasius: Thomasius
„ 24, „ 4 „ unten „ Neue: neue
„ 35, „ 16 „ „ „ Sievers: Sivers
„ 63, „ 5 „ „ „ Finkelthauß: Finckelthaus
„ 79, „ 7 „ „ „ Gotthilf: Gotthold
„ 92, „ 2 „ „ und öfter statt Renomiſte(n): Rennomiſte(n)
„ 96, „ 11 „ oben statt Salomo: Salomon
„ 120, „ 3 „ „ „ verbat: verbot
„ 157, „ 14 „ unten „ Lilo: Lillo
„ 161, „ 1 „ „ „ Tagiker: Tragiker
„ 181, „ 6 „ „ „ Buder: Bruder
„ 221, „ 17 „ „ „ Moriz: Moritz
„ 230, „ 18 „ „ „ Guttermann: Gutermann
„ 233, „ 12 „ „ „ ; Seite 235, Zeile 14 von oben statt Bondely Bondeli
„ 248, „ 16 „ oben „ Grey: Gray
„ 251, „ 3 „ unten „ Treſſand: Treſſan
„ 290, „ 10 „ oben „ Gallizin: Gallitzin
„ 295, „ 8 „ unten „ Rouſſillion: Rouſſillon
„ 312, „ 12 „ oben „ Kätchen: Käthchen
„ 336, „ 7 „ unten „ des Alls überſehen: des Alls nicht überſehen
„ 436, „ 7 „ „ „ Rubenſcher: Rubensſcher

Inhalt.

I. Das Zeitalter der Aufklärung.

Einleitung . . . . . 1— 13
Der Kampf gegen das Barock . . . . . 13— 45
Die rationalistische Renaissance und ihre Gegner . . . 46—107
Reimlose und religiöse Poesie . . . . . 108—138
Höhepunkt der rationalistischen Renaissance . . . . . 138—207
Rokokoklassizismus . . . . . 207—258
Realismus und Gegenwartsbeziehungen im deutschen Roman der Aufklärung . . . . . 258—271

II. Das Zeitalter des Sturmes und Dranges.

Einleitung . . . . . 272—282
Apostel und Träger der neuen Weltanschauung . . . . 282—311
Der junge Goethe . . . . . 311—357
Drama und Farcendichtung der Stürmer und Dränger 357—393
Der Göttinger Hain . . . . . 393—412
Die Prosaerzählung der Stürmer und Dränger . . . . 412—444
Schwäbischer Sturm und Drang . . . . . 444—475
Literatur . . . . . 476—484
Namenverzeichnis . . . . . 485—492

Berichtigung

Auf Seite 411 Zeile 8 und 11 von unten
lies statt Dorette
Auguste

I. Das Zeitalter der Aufklärung.

Einleitung.

Eine eingehende Darstellung der mannigfaltigen Ursachen, die zur Entstehung der Aufklärung oder des rationalistischen Zeitalters führten, wie wir kurz die Epoche bezeichnen wollen, die auch der deutschen Literatur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihr Gepräge gibt, fällt aus dem Rahmen dieses Buches heraus. Eine Geschichte der großen Bewegung, die seit dem 17. Jahrhundert allmählich das gesamte geistige Leben der europäischen Kulturnationen erfaßte, wird einmal zu schildern haben, wie aus dem gedeihlichen Zusammenwirken wachsender religiöser Friedfertigkeit mit politischen und volkswirtschaftlichen Verschiebungen, mit umwälzenden Entdeckungen und einem mächtigen Aufblühn der Naturwissenschaften der neue Zeitgeist geboren wurde, der langsam die Reste mittelalterlich-katholischer und protestantisch-orthodoxer Weltanschauung verzehrte und eine intellektuelle Befreiung herbeiführte, die auch noch die Grundlage unseres modernen Lebens ist. Soweit wir die Philosophie als getreuen Spiegel eines solchen Zeitenwandels betrachten dürfen, haben wir in Descartes' rationalistischem System die Anfänge der Aufklärung überhaupt zu suchen.

Damit, daß der französische Denker, gestützt auf die Methode der exakten Mathematik, ausschließlich durch logische Deduktion, also auf rein rationalem Wege zu einer einheitlichen Naturerkenntnis gelangen wollte, stellte er ein neues Wissenschaftsideal auf, das im Vergleich zum mittelalterlichen völlig unabhängig war von der Autorität der Kirchenlehre wie von der Geschichte und Tradition und das, realisierbar für alle Zweige des geistigen Lebens, zum Ideal einer Universalwissenschaft weiterführte. Wenn sich nachher auch die deutsche Aufklärung, soweit ihre Grundlagen rationalistisch sind, nicht unmittelbar auf Descartes stützte, ihr verblieb doch dessen unhistorischer Sinn, dessen Autoritätsfeindlichkeit und dessen Bestreben, das Gesamtgebiet menschlicher Geistes- und Willensbetätigung der Herrschaft und dem Richteramt

der Vernunft zu unterwerfen. Diese neue Philosophie hat schon im 17. Jahrhundert auf den Studienbetrieb einiger westdeutscher Universitäten eingewirkt und ist der hier noch herrschenden Neuscholastik und der Strenggläubigkeit jedenfalls gefährlicher gewesen als Spinozas rationalistischer Pantheismus, der, von vereinzelten Anhängern abgesehn, irgendwelche tiefere Furchen im deutschen Geistesleben jener Zeit noch nicht hinterlassen hat. Eine erste Frucht der in Deutschland vom Ausland her eindringenden neuen Ideen war bereits die Staatslehre Samuel Pufendorfs, der das sog. Naturrecht nicht auf die Offenbarung, sondern auf die Vernunft und die Beobachtung der (geselligen) Natur des Menschen zu gründen suchte und damit die Jurisprudenz der Zeit von theologischer Bevormundung, aber auch vom Übergewicht des Geschichtlich-Positiven befreite.

In den Systemen des Rationalismus kam die Erfahrung nicht zu ihrem Recht. Ihre Bedeutung für den menschlichen Erkenntnisprozeß aufzudecken, blieb der empirischen Philosophie vorbehalten, die schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts mit der überragenden Persönlichkeit des Engländers Francis Bacon von Verulam einsetzt. Sein der mittelalterlichen Scholastik noch ganz fremder Gesichtspunkt, alles Wissen dem Leben nutzbar zu machen, seine Geringschätzung der aristotelischen Schulweisheit gegenüber den fortgeschrittenen mechanischen Künsten hat schon im Laufe des 17. Jahrhunderts deutsche Denker wie Andreä und Schupp zum Widerstand gegen den damaligen höhern Unterricht aufgerufen und damit zu Vorkämpfern einer neuen Zeit gemacht. Freilich haben diese Männer als treue Söhne ihrer Kirche noch nicht gewagt, Bacons Hauptforderung zu verwirklichen, das von der Erfahrung gelieferte Material mit einem von Vorurteilen gereinigten Geiste auf induktiv-methodischem Wege zu verarbeiten. In England führt dann die Entwicklungslinie des Empirismus über den Materialismus eines Hobbes weiter zu John Locke (1632—1704), dessen empirische und rationale Elemente vereinigendes System sich zu ganz verschiedenen, ja einander widersprechenden philosophischen Richtungen weiterbilden ließ. Sah man die innere Wahrnehmung, die Locke als Erkenntnisquelle neben der äußern noch hatte bestehen lassen, für überflüssig an, so gelangte man zu dem Sensualismus eines Abbé Condillac (1715—1780), der auch die innere Wahrnehmung auf die

äußere oder sinnliche zurückführte. Und wenn man den Empfindungen, die wir von den einzelnen Eigenschaften der Dinge besitzen, gar keine Realität in der Außenwelt mehr entsprechen ließ, nachdem sie auch Locke schon nur für eine menschliche Vorstellungsart, nicht aber für Abbilder der Wirklichkeit erklärt hatte, so machte man bei dem Spiritualismus eines Berkeley halt. Ja selbst zu dem extremen Materialismus, wie ihn Holbach und Lamettrie um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich vertraten, laufen von Lockes Empirismus über den Sensualismus hin verbindende Fäden.

Natürlich drang wie die rationalistische auch die empirische Philosophie bereits im 17. Jahrhundert ins deutsche Denken ein und zwang dieses zu einer Auseinandersetzung mit dem Offenbarungsglauben. Man darf sie sich nicht allzu radikal vorstellen. Der Deutsche riß sich um diese Zeit noch viel zager als der Engländer oder gar der Franzose von der Vergangenheit los und ließ sich in seinem Verhalten bei der Aufnahme neuer Weltanschauungselemente noch immer stark von der Kirchenlehre beeinflussen. Das gilt nicht nur von der Rezeption der neuen Philosophie. Auch soweit neben dem verfallenden Aristotelismus (Neoscholastik) damals noch andere Denker der Antike wie Seneca, Cicero und Epikur lebendig waren, stimmte man ihnen in dem Grade bei, wie sich ihre Anschauungen mit denen des Christentums irgendwie versöhnen ließen. Und diesen vermittelnden Zug trägt auch noch die Philosophie Leibnizens (1646—1716), des größten deutschen Geisteshelden, den das 17. Jahrhundert hervorgebracht hat. Er ist über seinen Tod hinaus der Leitstern der deutschen Aufklärung geworden, wiewohl sein System manche Keime enthielt, die sich erst im Sturm und Drang, im Klassizismus und in der Romantik gedeihlich entfalten konnten. Es lag im versöhnenden Zug dieser Lehre, die ebenso zwischen Offenbarungsglauben und neuem Denken wie innerhalb dieses zwischen Empirismus und Rationalismus vermitteln wollte, daß sie sich nicht ausschließlich auf letzteren festlegte, sondern auf eine breitere Basis stellte, die ihr eine gewisse Fortwirkung auch in irrationalen Zeitläufen noch ermöglichte. Vor allem unterschied sich Leibnizens phantasievolle Denkweise von der logisch-begrifflichen Nüchternheit eines Descartes und Spinoza und hatte daher für künstlerisch empfängliche Naturen immer einen Reiz. Leibniz dachte sich das Weltall in allen seinen Teilen, selbst die scheinbar tote Materie aus

immateriellen Substanzen oder Monaden gebildet, aus beseelten Organismen, von denen ein jeder, nach außenhin gegen die Beeinflussung durch die andern abgeschlossen, für sich lebt und doch zugleich auch seine Beziehungen zu allen andern und damit das Universum selbst erlebt. Trotz seiner Selbsttätigkeit wird hier der Einzelorganismus der Monade doch auch wieder einem universalen System eingegliedert und so ruhen in Leibnizens harmonischer Geistesverfassung noch die beiden Denkformen, die im Laufe des 18. Jahrhunderts zu voller Gegensätzlichkeit auseinandertreten, die universalistische und die individualistische wie in einem undifferenzierten Urgrund nebeneinander. Der zentralistische Grundtrieb, in dem sich nachher die eine, und der partikularistische, in dem sich dann die andere Denkform äußert, halten sich hier noch völlig das Gleichgewicht. Und indem Leibniz die Monaden als vorstellende *Kräfte* auffaßt, gibt er bedeutsamerweise der Substanz auch ihren dynamischen Charakter wieder, den sie schon bei Descartes und vor allem bei Spinoza eingebüßt hatte. In Deutschland ist der Organismusgedanke in Verbindung mit dem dynamischen Prinzip aber so recht erst jenseits der Aufklärung wirksam geworden, als sich daraus zugleich der Begriff der Entwicklung bildete im Sinne eines zeitlichen Hervorgehens eines Zustandes aus dem andern. Als Herder Spinozas Substanzbegriff mit dem Leibniz'schen Begriff der Kraft verband, wurde die mathematisch strenge und kühle Lehre des jüdischen Philosophen in einen dynamischen Pantheismus verwandelt, der nicht nur die Weltanschauung des reifen Goethe, sondern auch die der Romantik zu tiefst beeinflußt hat. Aber freilich: Leibnizens Monade ist nicht Kraft allein, sondern *vorstellende* Kraft. Und in der Fundierung des universalen Lebens auf die eine Grundfunktion des Vorstellens erhält diese Philosophie auch wieder ihren ganz intellektualistischen Charakter, der sie speziell zu einer Grundlage der Aufklärung macht.

In großartiger Geschlossenheit baut sich Leibniz das Weltall in einer einzigen Stufenfolge von Wesen auf, die von der unorganischen Materie bis zu der alles überschauenden und durchschauenden Gottheit reicht und worin sich jede Stufe von der andern durch den größern oder geringern Grad an Klarheit und Deutlichkeit unterscheidet, mit der die vorstellende Tätigkeit in den einzelnen Monaden vollzogen wird. So kommt die sinnliche Empfindung, die identisch mit einem dunklen, ver-

worrenen Vorstellen ist und zugleich die Materie bedeutet, auf die unterste Stufe dieser Wesensleiter zu stehen, während Gott als die von keiner Sinnlichkeit eingeschränkte, mit idealer Klarheit und Deutlichkeit vorstellende Kraft alle geistig-sinnlichen Wesen überragt.

Gegen eine solche Unterbewertung der Sinnlichkeit hat später der Sturm und Drang seine Stimme erhoben. Blieb in diesem Zuge sonach Leibnizens Philosophie im Rationalen befangen, so konnte sie in einer andern Hinsicht doch auch wieder einem irrationalen Zeitalter von Wert sein. Schon mit der Annahme von sog. „petites perceptions", d. h. unbewußten Vorstellungen, hat diese Lehre die Aufmerksamkeit auf den großen Seelenbereich des Irrationalen gelenkt. Sie nimmt aber auch ästhetischen Charakter an, wenn nach ihr die einzelne Monade, die in sich zugleich alle übrigen „repräsentiert", als künstlerisches Prinzip der Einheit in einer unendlichen Mannigfaltigkeit erscheint, oder wenn das Zusammenwirken unendlich vieler Substanzen, vor allem aber das von Leib und Seele mit der Idee einer prästabilierten Harmonie erklärt wird und wenn in dieser Philosophie überhaupt das ganze Weltall in solch durchgeistigter Ordnung dasteht, daß schon das Fehlen einer einzigen Monade sein Gesamtbild veränderte.

Höchst bedeutsam gerade für die deutsche Aufklärung, welche mit dem Charakter einer rein geistigen Kultur auch den einer sittlichen verband, ist Leibnizens ganz im Rationalen wurzelnde Ethik. Da nach ihr der Trieb nur die der Monade innewohnende Tendenz ist, von einer Vorstellung zur andern fortzuschreiten, so ist er auch in seinem Werte durch den Helligkeitsgrad des Vorstellungsgrundes bestimmt, aus dem er erwächst. So ist weiter auch der Altruismus, die Liebe, motiviert durch die klare und deutliche Vorstellung, die die einzelne Monade von dem universellen Zusammenhange hat, in dem sie sich mit den übrigen befindet. Und so besteht nach Leibniz auch die vom Trieb erstrebte, weil Glückseligkeit gewährende Vervollkommnung des Menschen nur in der völligen Aufhellung von dessen Vorstellungen. Geistige Aufklärung und Tugend, d. h. sittliches Handeln, werden so aufs innigste miteinander verknüpft und die Verwirklichung beider war denn auch das eigentliche Ziel des rationalistischen Humanitätsideals.

Eine ähnliche Bedeutung wie Leibnizens Ethik hat für die Weltanschauung der deutschen Aufklärung auch seine Religionsphilosophie,

wenngleich deren offenkundige und manchmal vom Dogma einseitig beeinflußte Tendenz, zwischen Vernunft und Glauben zu vermitteln, eigentlich der spätern Zeit nur so recht die Unvereinbarkeit der beiden geistigen Mächte zu Bewußtsein brachte. Leibniz schon statuiert den Begriff einer Vernunftreligion oder natürlichen Religion, deren Wesen Aufklärung und Tugend ist, da sie sich ihre metaphysischen Inhalte wie Gott, Willensfreiheit und Unsterblichkeit der Seele nicht durch den Glauben, sondern auf rationalem Erkenntniswege sichert und — bei der engen Verschmelzung von Wissen und Sittlichkeit — auch ihren praktisch-ethischen Gehalt. Gegenüber den vernunftmäßig zu erschließenden und zu beweisenden Wahrheiten der natürlichen Religion haben alle Offenbarungswahrheiten der positiven Religionen, sowie auch die Zeremonien der einzelnen Kulte nur nebensächliche Bedeutung, und mit dieser Unterscheidung gab Leibniz seinen Zeitgenossen doch schon alles Positiv-Religiöse zu theologischer Kritik preis.

Endlich empfing der Rationalismus durch Leibnizens Behauptung von der größtmöglichen Vollkommenheit der tatsächlichen Welt seine optimistische Färbung und die Theodizee, in der der große Denker das moralische und physische Übel der Welt mit Gottes Weisheit und Güte in Einklang brachte, hat die philosophierende Dichtung des 18. Jahrhunderts auf Dezennien hinaus mit metaphysischem Stoffe versorgt.

Leibnizens bruchstückweise verstreuter Gedankenreichtum wurde von Christian Wolff (1679—1754) in ein System gebracht und zur dogmatischen Schulphilosophie der deutschen Aufklärung ausgebaut. Dabei ging manche phantasievolle Idee des großen Denkers verloren. Die Monadenlehre wird abgeschwächt und die prästabilierte Harmonie nur auf das Verhältnis von Leib und Seele beschränkt. Der Rationalismus erhält nun seine Krönung. Geleitet von der Überzeugung, daß nur deutliche Begriffe und gründliche Beweise evidentes Wissen schaffen, glaubt Wolff lediglich durch logisch-begriffliche Deduktion dem Erkenntnisstoff Erkenntniswert verleihen zu können. Zwar gibt es neben der Philosophie als einer reinen Begriffswissenschaft auch eine Erfahrungswissenschaft, aber diese hat lediglich das tatsächliche Vorhandensein von dem zu bestätigen, was jene als notwendig auf begrifflichem Wege deduzierte. Damit war im Bereiche des geistigen Lebens der Vernunft ein unbedingter Primat über alle intuitiven und irratio-

nalen Regungen zuerkannt und dieser mußte beim wachsenden Selbstbewußtsein des Aufklärertums alsbald zu einer Tyrannis des „gesunden Menschenverstandes" ausarten. Und wenn wir in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immerwieder ein bis zum flachsten Utilitarismus gesteigertes Streben wahrnehmen, alles Wissen, selbst die Dichtkunst dem Nutzen der Gesellschaft dienstbar zu machen, so war neben Tomasius Wolff auch hiefür Anreger. Seine Philosophie sollte nicht nur theoretischen, sondern auch praktischen Wert haben, sollte den Menschen nicht nur Aufklärung gewährleisten, sondern — bei der uns schon von Leibniz her geläufigen Wesensverwandtschaft von Erkenntnis und Moral — zugleich sittliche Lebenshaltung und damit wieder Glückseligkeit. Schon in dieser praktischen Zwecksetzung ist der eudämonistische Zug dieses Systems begründet, der dann durch Wolffs Ethik fester Besitz der deutschen Weltanschauung im 18. Jahrhundert geworden ist. Nicht das Herz, sondern die Vernunft schreibt uns das sittliche Handeln vor, und dessen Ziel ist wiederum die Vervollkommnung des Menschen. Ihr aber dient alles, was unserer Natur gemäß ist, und damit wird die alte stoische Lehre von einem naturgemäßen Leben erneuert als Voraussetzung für die mit ihrer Befolgung erwirkte Glückseligkeit. So erhält aber auch die in der deutschen Dichtung der Aufklärungszeit immer wieder emporkeimende Sehnsucht nach einem bescheidenen, sorglosen Leben in ländlicher Abgeschiedenheit ihre tiefere ethische Bedeutung, während sie sich aus der zunehmenden Kulturmüdigkeit im Zeitalter des Rokoko psychologisch erklären läßt.

Nachdem bereits gegen das Ende des 17. Jahrhunderts Rationalismus und Empirismus auch im deutschen Denken einen tiefgreifenden Wandel vorbereitet hatten, erhielt dieses etwa zur Zeit von Christian Wolffs erstem Hervortreten einen neuerlichen mächtigen Antrieb von England her durch den Deismus oder das Freidenkertum. Die Wurzeln dieser Bewegung gehen bis auf Herbert von Cherbury († 1648) und Locke zurück. Letzterer hatte bereits ähnlich wie Leibniz die Möglichkeit einer nur durch Vernunfterkenntnis zu gewinnenden natürlichen Theologie zugegeben, daneben aber auch die Offenbarung für eine Mitteilung von religiösen Wahrheiten angesehn, die wohl nicht auf dem Wege unserer beschränkten Erkenntnis zu erreichen seien, aber gleichwohl mit der Vernunft übereinstimmten. Begreiflich, daß Locke

bei seinen freieren religiösen Ansichten auch bereits einer der ersten Vorkämpfer für religiöse Duldsamkeit, für Toleranz gewesen ist. Der englische Deismus, wie er seit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts von Toland, Collins und Tindal vertreten wurde, konstruiert sich nun eine „natürliche Religion", im wesentlichen mit rein sittlichem Inhalt. Sie gibt ihm den Maßstab für die positiven Religionen an die Hand, aus denen alles auszuscheiden ist, was über den Rahmen der natürlichen Religion hinausgreift oder ihr gar widerstreitet. Daß man dabei das Urchristentum — nicht das durch pfäffische Betrügereien verschlechterte spätere Christentum — als den reinsten Ausdruck dieser Natur- oder Vernunftreligion ansah, war wohl ein mehr oder minder bewußtes Zugeständnis an die Gläubigkeit der Zeit. Selbstredend mußte auch der Deismus bei seiner Geringschätzung alles Positiv-Religiösen ein fruchtbares Erdreich abgeben für eine weitgehende religiöse Duldsamkeit.

Da man nun einmal in dieser geistig unaufhaltsam fortschreitenden Zeit schon Naturerkenntnis, Religion und Recht von der Kirchenlehre und der historischen Tradition befreit hatte, konnte der Versuch nicht ausbleiben, auch die Ethik auf eigene Füße zu stellen und der bisher auf religiöse Anschauungen oder staatliche Vorschriften gegründeten Sittlichkeit eine „natürliche Moral" an die Seite zu setzen. Auch in dieser Hinsicht sind die Engländer die erfolgreichsten Wegbahner der Aufklärung gewesen. An der Schwelle des 18. Jahrhunderts steht in der englischen Philosophie ein Denker, der, ähnlich wie Leibniz und noch weit mehr als dieser, nicht nur für die Aufklärung in Deutschland, sondern auch für die sie hier ablösenden Epochen seine Bedeutung hat: Anthony Ashley Cooper Graf von Shaftesbury (1671—1713). Der ästhetische Zug, der durch seine an hellenischem Geiste gebildete Weltanschauung geht und in der Annahme einer die ganze Welt beherrschenden Ordnung und Harmonie seinen machtvollen Ausdruck findet, mehr noch der Gedanke eines göttlichen Allgeistes, der das Universum als formbildende Kraft bewegt, hat auch der Kunst des deutschen Klassizismus und der deutschen Romantik noch Nahrung gegeben. Shaftesbury faßt das Schöne als das Harmonische auf und setzt im Anschluß an das antike Ideal der Kalokagathie das Gute gleich dem Schönen. Damit wird der engen Verknüpfung von Ästhetik und Moral das Wort gesprochen, die für die gesamte Aufklärung bis zu Kant herauf so

charakteristisch ist. In einer Harmonie findet Shaftesbury auch das Wesen der Tugend begründet. Er will von einer einseitigen Ausbildung der menschlichen Persönlichkeit nichts wissen. Die in dieser schlummernden egoistischen Triebe haben neben den altruistischen volle Berechtigung und nur im harmonischen Ausgleich beider liegt die Tugend. Diese aber bewirkt Glückseligkeit. So hat auch die eudämonistische Ethik der Aufklärung an Shaftesbury wieder eine starke Stütze gefunden. Gelang es diesem künstlerisch empfindenden Denker bereits für die Moral ein selbständiges psychologisches Prinzip zu finden — eben jenen Ausgleich zwischen den einander widerstreitenden Trieben —, so nahm dann Hutcheson in weiterer Verfolgung Shaftesburyscher Ideen geradezu ein besonders moralisches Organ (moral sense) im Menschen als Grundlage seiner Sittlichkeit an und brachte damit die erst von Adam Smith beschlossene Richtung der englischen Moralphilosophie auf ihre Höhe.

Bei den im Laufe des 18. Jahrhunderts immer enger werdenden Beziehungen zwischen dem französischen und englischen Geistesleben und bei der gänzlichen Abhängigkeit der deutschen Kultur von dem ersteren sind die Ideen des englischen Deismus und Empirismus auch oft erst nach Deutschland herübergekommen, nachdem sie bereits auf dem der großen sozialen Revolution entgegenreifenden Kulturboden Frankreichs schärfste Zuspitzung und agitatorische Kraft erhalten hatten. Der seit Montaigne hier nie ausgestorbene Geist des Skeptizismus verwischte bald alles, was dem englischen Deismus noch von religiöser Färbung anhing, und gab allem, was drüben im Inselreich in aufbauender Absicht geschaffen worden war, zersetzende Wirkung. Noch vor dem Aufkommen des Deismus tritt in Frankreich Pierre Bayle (1647—1706) hervor, dessen berühmtes Dictionnaire dem ganzen 18. Jahrhundert als Wissensquelle gedient hat. Mit der völligen Abtrennung der Moral von religiöser Überzeugung und mit der sich aus solchen Anschauungen folgerichtig ergebenden Toleranzidee bewegt sich Bayle ganz in der Richtung des englischen Freidenkertums und der englischen Moralphilosophie. Wenn sich aber Leibniz in Deutschland und auch die Deisten in England immer noch abmühten, zwischen dogmatischer Gläubigkeit und Vernunft, Offenbarung und natürlicher Religion irgendwie zu vermitteln, so wies er nun rücksichtslos auf die

Unvereinbarkeit solch ausgesprochener Gegensätze hin. Freilich verfocht er bei alledem doch auch wieder die Berechtigung und stützende Kraft des Glaubens; denn er erklärte nicht nur die religiösen Dogmen für etwas Widervernünftiges, sondern zugleich auch die menschliche Erkenntnis für etwas Ungewisses. Nun brauchte nur die kommende Generation bei ihrem wachsenden Vertrauen in die Führerschaft der Vernunft Bayles Skeptizismus hinsichtlich der Erkenntnis abzulehnen, hingegen die von ihm ausgesprochene Unvereinbarkeit von Vernunft und Offenbarung anzunehmen und die Bahn war gebrochen, auf der alle das aufklärerische Denken erzeugenden und weiterbildenden philosophischen Systeme in Frankreich einem krassen Materialismus zustrebten. Und in dieser abschüssigen Bewegung folgte ihnen die Theologie der Zeit, auch die deutsche, die mit einer anfangs noch vorsichtigen, dann immer radikaleren Bibelkritik schließlich bei dem mehr oder weniger verhüllten Atheismus der sog. „Naturalisten" anlangte.

Aber den noch unverfälschten Ideen des englischen Deismus kam in Deutschland eine religiöse Bewegung entgegen, die sich hier schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wenn auch aus ganz andern Motiven als die Aufklärung, gebildet hatte: der Pietismus. Er ist wie der Deismus im letzten Grunde eine Auflehnung gegen den Zwang des kirchlichen Dogmas und konnte mit seiner Interkonfessionalität und seiner Verherrlichung eines praktischen Christentums sowohl der Toleranzidee förderlich sein, als auch der nur auf Moral gestellten natürlichen Religion. Freilich ist der Pietismus nicht wie der Deismus vernunftmäßiger Geistesbetätigung entsprungen, sondern den unbefriedigten Bedürfnissen des religiösen Gefühls. Im Gesamtbild des 18. Jahrhunderts stellt er die notwendige Ergänzung zur Intellektualkultur der Aufklärung dar. Die stete Beobachtung und sorgfältige Pflege innerer Regungen, zu denen die pietistischen Lehren von der menschlichen Sündhaftigkeit und von der mit Buß- und Gebetsübungen zu erwerbenden Wiedergeburt anhielten, schärften das deutsche Gefühlsleben und ließen es zu einer treibenden Kraft anwachsen, die bald über das religiöse Gebiet hinaus auch die andern Probleme der geistig-sittlichen Kultur der Zeit ergriff und schließlich zu einer volkspsychologischen Erscheinung wurde, die man „Empfindsamkeit" nennt. Sie hat die nach Mitte des 18. Jahrhunderts heraufziehende Epoche des Irrationalismus noch

im Schoße der Aufklärung vorbereitet, deren intellektuelle Bildungskämpfe sie als emotionaler Faktor begleitet und mit denen sie sich wohl auch dann und wann vermengt, wie ja auch innerhalb der damaligen Philosophie zwei so entgegengesetzte Richtungen wie die rationalistische und empirische nicht allein nebeneinander herlaufen, sondern geradezu sich zuweilen kreuzen.

In Frankreich hatte der während des 17. Jahrhunderts durch die neuen Entdeckungen und Erfindungen rasch und verwirrend anwachsende Wissensstoff in einem Denker wie Descartes das Bedürfnis nach einem methodischen Ausbau unserer Erkenntnis geweckt und wiederum in Frankreich verlockten die manierierten Unnatürlichkeiten und wilden Ausschweifungen des literarischen Barockstils eine intellektuell veranlagte Persönlichkeit wie Nicolas Boileau-Despréaux (1636—1711) zu einer grundsätzlichen Regelung der Dichtkunst. So führte der Hauptgedanke des Rationalismus, mit Hilfe der deduktiven Methode der Mathematik zu einer evidenten Naturerkenntnis zu gelangen, auf rein ästhetischem Gebiete zur Begründung einer klassischen Poetik, deren Axiome mittelbar auch Leitsätze für die deutsche Dichtung der Aufklärung geworden sind. Die rationalistischen Grundlagen dieser Poetik sind unverkennbar. Ihr Prinzip ist die Vernunft (raison, bon sens). Diese schließt das Wahre, Schöne und Gute ein, denn alle drei sind nach Boileau miteinander identisch. Selbst das, was er Natur nennt, ist mit Vernunft eines, denn es umfaßt alles, was wir in der Natur als wahr, demnach vernünftig, gesetzmäßig erkennen, ist sozusagen nur eine Projektion der Vernunft nach außen. Die Phantasie als Trägerin künstlerischen Schaffens wird durchaus abgelehnt. Der berühmteste Satz dieser Poetik: „Rien n'est beau que le vrai" darf aber auch ganz und gar nicht als eine Proklamation des Naturalismus etwa im Sinne Zolas angesehen werden. Das wäre ebenso falsch, als wenn man unter „natürlicher Religion" den Fetischismus der Primitiven verstehen wollte. „Wahr" bedeutet in rationalistischem Sinn das, was vom Geist klar erfaßt wird. Klarheit ist das subjektive Kriterium der Wahrheit, das objektive ist Allgemeingültigkeit. Diese klassische Kunsttheorie strebt immer und überall vom Individuellen zum Universalen, vom Einzelnen zum Gattungsbegriff. Denn nur das Allgemeingültige, das von allem Zufälligen und Persönlichen Gereinigte hat Eignung zum

Gesetze. Und Boileaus Poetik verfährt durchaus gesetzgeberisch, wie schon ihre für das künstlerische Schaffen aufgestellten „Regeln" beweisen, worunter die für die Tragödie geltende Regel von der Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit die berühmteste ist. Darum muß wie das Wahre auch der gute Geschmack, das richtige ästhetische Empfinden universalen Charakter haben. Gerade darin, daß die antike Dichtung schon zweitausend Jahre lang, in ganz verschiedenen Zeitläuften und bei ganz verschiedenen Völkern in höchstem Ansehen stand, erblickte Boileau den schlagendsten Beweis für ihren inneren Wert. Die letzte Voraussetzung für diese klassische Kunsttheorie ist eben die Idee eines vernünftigen, weder vom Wandel der Zeit noch von der Erscheinungsform der Rasse berührten Menschengeistes. Darum schätzt Boileau auch die Sprache nicht als Ausdrucksmittel der einzelnen geistigen Persönlichkeit, sondern als das des vernünftigen Menschen überhaupt. Er will daher auch die Sprache von allen individuellen und partikulären Zügen gereinigt wissen. Und so ist nachher auch Gottsched, der sich eng an Boileaus Ideen anschloß, als Sprachverbesserer immer mit nivellierender Absicht aufgetreten und hat für mundartliches Eigenleben kein Verständnis gehabt.

Aus der Identifizierung des Wahren mit dem Schönen und aus dem subjektiven Kriterium für die Wahrheit, der Klarheit, ergibt sich die praktische Forderung nach einem einfachen, natürlichen und durchsichtigen Stil. Poetische Fiktion und Umschreibung läßt Boileau nur zu, soweit durch sie die Idee mit Klarheit herausgearbeitet wird. Die klassische Poetik verlangt eine Kunst, die vom Geist zum Geiste spricht, nicht aber aufs Gefühl berechnet ist, auch auf das religiöse nicht. Denn wie Boileau gegen das Burleske und Preziöse in der französischen Dichtung eiferte, so auch gegen das Wunderbare, weil dieses vom Geist nicht mit Klarheit ergriffen werden könne. Es war besonders das christliche Wunder, dessen poetische Verwendbarkeit er bestritt, während er die von ihm allerdings ganz rationalistisch aufgefaßte antike Mythologie bestehn ließ.

Boileau war ein großer Verehrer der Alten. Zu einer Zeit, da man in Frankreich vom überlegenen Standpunkt des modernen Kulturmenschen aus das geistige Erbe der Antike bereits abzulehnen begann, ist er für dessen Vorbildlichkeit eingetreten und hat auch in dem gegen das

Ende des 17. Jahrhunderts entbrannten Streit der „Alten und Modernen" für erstere Partei ergriffen. Mit Boileau erblüht in Frankreich eine neue Renaissance, ihrem tiefsten Wesen nach aber ganz verschieden von der, die hier im 16. Jahrhundert durch die Dichter der sog. „Plejade" aufkam. Damals ahmte man die Alten einfach in blinder Bewunderung nach. Was jedoch Boileau neuerlich der Antike nahebringt, ist die Überzeugung, in ihrer Kunst allen seinen theoretischen Anforderungen entsprochen zu sehen. Die antike Dichtung hat für seine Poetik die Bedeutung, die in Wolffs Philosophie der Erfahrungswissenschaft zukommt. Sie hat die Ergebnisse der logischen Deduktion zu bestätigen. Und der unbeirrbare Glaube an die Macht der Vernunft, der in Wolff gar keine Zweifel darüber zuließ, ob die Wirklichkeit denn in allen Fällen sein rational konstruiertes Weltbild verifizieren werde, raubt auch Boileau jede Einsicht in den bedeutsamen Unterschied, der zwischen der sinnlich-lebendigen Anschaulichkeit der antiken Kunst und der abstrakten Blässe des französischen Klassizismus besteht.

Der Kampf gegen das Barock.

Die neuen Ideen des Auslandes auch im deutschen Geistesleben fruchtbar zu machen, vermochte erst ein Mann, der die Kluft überbrückte, die hier noch zwischen dem Volk und dem Gelehrten bestand und die nicht minder tief und trennend war, als die zwischen dem Adel und dem Bürgertum: Christian Thomasius (1655—1728). Er lehrte zuerst an der Universität in Frankfurt a. O., hernach an der seiner Vaterstadt Leipzig und, nachdem man ihn von hier vertrieben hatte, an der neugegründeten Universität zu Halle.

Mit seinem Eintreten für die damals noch heftig bekämpfte Rechtslehre Pufendorfs hatte er sich den neuen Zeittendenzen verschrieben, denen er bald auch auf andern Gebieten des deutschen Kulturlebens zum Durchbruch verhalf. Wie über Andreä und Schupp war auch über ihn der Geist Bacons gekommen mit seiner Verachtung von Vorurteilen und jeder kritiklos verehrten Autorität. „Von den Vorurteilen, die uns an der Erkenntnis der Wahrheit hindern", las Thomasius von 1689 auf 1690 an der Leipziger Universität. Er bekämpft die Neuscholastik, wie man den herabgekommenen Aristotelismus nennt, der sich seit der Re-

formation von der Theologie aus in allen Disziplinen festgesetzt hatte und, vom französischen Rationalismus und englischen Empirismus bereits berührt, wird nun auch Thomasius vor das große Dilemma der Zeit gestellt: Glaube oder Wissen. Seine Haltung ist da die des deutschen Durchschnittsdenkers jener Tage. Die Kirchenlehre legt auch ihm in seiner philosophischen Überzeugung auf Schritt und Tritt Fußangeln. Seine Furcht, in den Geruch des Atheismus zu kommen, ist groß. Wie Leibniz sucht auch er sich durch Vermitteln und Versöhnen über die Antinomie: Vernunft und Offenbarung hinwegzutäuschen. Er erkennt in der „Mixtur" oder dem „Mischmasch" von Theologie und Philosophie einen Grundirrtum der Zeit und will daher beide von einander trennen. In religiösen Fragen trat Thomasius bereits für Toleranz ein und von diesem Standpunkt aus konnte er sich auch Jahre hindurch mit dem Pietismus befreunden, in dem er übrigens, wie nachher Lessing im Herrnhutertum, ein praktisches Christentum schätzte. Aber wie Thomasius den Hexenwahn bekämpfte und doch die Existenz des Teufels nie bestritt, so machte er auch ganz im Gegensatz zu Bayles Freimut vor den Wiedertäufern und Quäkern mit seiner Toleranz halt.

Er war kein systematischer und noch weniger ein tiefer Denker. Dem Zuge der Zeit folgend rang er nach polyhistorischem Wissen und begnügte sich am Ende mit einem Eklektizismus, in dem die einzelnen geistigen Brocken unverdaut nebeneinander liegen. Auch Thomasius hat die Grundsätze des damals vielbewunderten Gracian in sich aufgenommen und über das „Oraculo manual y arte de Prudencia" des spanischen Jesuiten las er sogar in Leipzig. Die in dem Buche vertretene Erziehungslehre hat mit den Normen der Wohlanständigkeit und der weltgewandten Beweglichkeit in der Tat die Landsknechtsmanieren der Deutschen allmählich bis zur gezierten Steifheit des Rokoko zurechtgehobelt und zurechtgebügelt, aber sie wirkte auch auf das geistige Bildungsstreben der Zeit verflachend ein. Thomasius' Gelehrtenideal will mit Recht von der Pedanterie und dem trocknen Formalismus des deutschen Zunftgelehrten jener Tage nichts mehr wissen, aber mit der haarspaltenden Genauigkeit des Neuscholastikers geht auch die wissenschaftliche Strenge verloren und, was das Entscheidende ist: der Pragmatismus eines Bacon ist in Thomasius' Denkweise bereits zum Utilitarismus der Aufklärung verwässert. Das Wissen wird

nur soweit geschätzt, als es praktischen Nutzen abwirft, daß es Macht bedeute, davon ist die Rede nicht mehr. Klar erkennen wir bereits den Weg, auf dem sich der uomo universale der Renaissance zum deutschen Bildungsphilister des 18. Jahrhunderts entwickelte.

Das neue Wissen zum Gemeingut des Volkes zu machen, tat Thomasius einen entscheidenden Schritt: er ließ an das geheiligte Schwarze Brett der Leipziger Universität im Jahre 1687 ein in deutscher, nicht wie üblich in lateinischer Sprache verfaßtes Programm anschlagen. Das hatten vor ihm nur zwei Gelehrte gewagt, der eine davon war Paracelsus. Aber der Wunsch, die Volkssprache an Stelle der lateinischen Gelehrtensprache treten zu lassen, war im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts schon ziemlich rege und hätte vielleicht schon vor Thomasius reformierende Kraft erlangt, wenn der Mangel an deutschen Wörterbüchern nicht die wissenschaftliche Ausdrucksweise in der damals ja noch nicht völlig geeinigten neuhochdeutschen Schriftsprache erschwert hätte. Thomasius' Programm handelte über ein recht aktuelles Thema: „Welcher Gestalt man denen Franzosen im gemeinen Leben nachahmen solle." Wir stehen in der Zeit, da ein gewaltiger machtpolitischer und kultureller Aufschwung in Frankreich nicht nur die deutschen Fürstenhöfe zur Nachahmung des Versailler Glanzes verlockte, sondern auch im deutschen Volk allenthalben das Verlangen nach einer Verfeinerung der Lebensformen wachrief. Das sog. „galante" Wesen war damals auch schon in die bürgerlichen Haushalte der Deutschen eingedrungen und hatte da freilich zumeist nur ein übles Parvenutum großgezüchtet. Thomasius lehnte nicht wie Moscherosch und Logau das à la mode-Wesen grundsätzlich ab. Dazu war er viel zu gut in seinem Gracian bewandert. Wider Willen mußte er den Franzosen die höhere Zivilisation zugestehn. Er sah ein, wieviel den ungeschliffenen Sitten der Deutschen selbst in den gebildeten Ständen noch aufgeholfen werden müßte, obwohl sich, wie er selbst zugibt, seit dem Kriege in dieser Beziehung manches gebessert hatte und damals schon der Fall nicht mehr möglich gewesen wäre, daß ein beim Fürsten geladener Gelehrter „sein unflätig Messer herausgebracht, drauff gespien und es auf den Schuhen abgewischet" hätte. Nicht die Nachahmung, sondern die rein äußerliche, gedankenlose Nachäffung der Franzosen bekämpfte Thomasius, weil dabei gerade die Haupterrungenschaften der westlichen

Kultur unbeachtet blieben. Und als solche betrachtet er nicht nur das gesellschaftliche Ideal eines honnête homme, savant und galant homme, sondern auch das eines homme de bon goût, worunter der persönliche Takt und Geschmack zu verstehen ist, der sich damals unter dem Einfluß Gracians bei den Franzosen bereits entwickelt hatte. Besonderes Lob spendet diesen die Programmschrift, weil sie ihre wissenschaftlichen Werke in ihrer Sprache schrieben. Und das gibt Thomasius den Anlaß, seinen Landsleuten wegen der ständigen Hintansetzung ihrer Muttersprache in den Wissenschaften und wegen der einseitigen Bevorzugung des Lateinischen einmal ordentlich die Leviten zu lesen. Allerdings an eine durchgehende Verwendung des Deutschen glaubt auch er nicht, aber er will da wenigstens die Vorherrschaft der lateinischen Sprache durch das damals auch schon den niederen Volksschichten verständliche Französische eingeschränkt wissen. Ja, er ist überzeugt, daß an einem reformierten Unterricht, der in deutscher und französischer Sprache erteilt werde und sich auch auf Vermittlung geschichtlicher Kenntnisse erstreckte, selbst die Frauen mit Erfolg Anteil nehmen könnten. Freilich ist Thomasius selbst in der Befolgung seiner Grundsätze nicht ganz konsequent gewesen. Er hielt neben deutschen Vorlesungen lateinische und gab außer deutschen Werken auch lateinische heraus. Aber sein mutvoller Bruch mit dem akademischen Herkommen machte Schule und die deutsche Sprache gewann seitdem in der Gelehrtenwelt an Boden.

Das große Ziel, durch Anwendung der Muttersprache modernes Wissen in weite Schichten der Bevölkerung zu tragen, führte diesen Mann auch zur Begründung der ersten deutschen Zeitschriften. Frankreich war auch in dieser Hinsicht Deutschland vorausgeeilt. Seit 1655 gab es dort das „Journal des Savants". Nach dessen Vorbild war in Leipzig von Otto Mencke zunächst eine lateinische Zeitschrift ins Leben gerufen worden: die „Acta Eruditorum". Sie erschienen seit 1682, beschränkten sich im wesentlichen aber nur auf Bücherauszüge und wurden nach dem Tode Otto Menckes von seinem Sohne Johann Burkhard fortgesetzt. Diesem lateinisch geschriebenen Gelehrtenjournal setzte nun Thomasius ein kritischreferierendes in deutscher Sprache entgegen: eine Monatsschrift, die zu Anfang des Jahres 1688 herauskam und deren ursprünglicher Titel „Schertz- und Ernsthaffte, Vernünfftige

und Einfältige Gedancken" nach einiger Zeit in „Ernsthaffte Gedancken" und 1689 in „Freymüthige ... Gedancken" abgewandelt wurde. Sie hat unter Thomasius' Leitung nur zwei Jahrgänge erlebt (1688/89), und erst auf dem Titelblatt des zweiten Jahrgangs erschien der Name des Verfassers, während als Herausgeberin des ersten Jahrganges noch eine fingierte „Gesellschaft derer Müßigen" genannt war. Diese Monatsschrift, der Thomasius später in seinen „Summarischen Nachrichten" etwas Ähnliches, aber minder Bedeutendes zur Seite stellte, hatte sich wohl auch das schon erwähnte „Journal des Savants" und Bayles „Nouvelles de la Republique" zum Vorbild genommen, muß aber gleichwohl für eine originelle Leistung im damaligen Deutschland gelten. Von den Acta Eruditorum unterschied sie sich schon äußerlich durch die Sprache und von einigen anderen vorausgegangenen journalistischen Versuchen wie Harsdörffers „Frauenzimmergesprächsspielen" oder Rists periodischen Prosaschriften dadurch, daß sie doch nicht ausschließlich auf Laien berechnet war. Ihre Absicht ist, das Publikum über Ergebnisse der Wissenschaft aufzuklären, über historische und gegenwärtige, kirchliche und weltliche Fragen, aber auch über die neuesten Erscheinungen der schönen Literatur. Die Form der Monatsschrift ist nichts weniger als streng wissenschaftlich. Humor und Witz suchen den Leser für ernste Lektüre zu gewinnen. Im ersten Jahrgang wird die Gesprächsform gewählt. Reisende unterhalten sich in einer Landkutsche über die neuesten Erscheinungen auf dem Büchermarkte, bis der entgleiste Wagen sie alle in den Schnee wirft oder Clarindo und Nicanor tauschen in Gegenwart eines klugen Staatsministers ihre Meinungen über allerhand geschichtliche und philosophische Werke aus. Erst im zweiten Jahrgang wird die Gesprächsform aufgegeben und die Form der Kritik dadurch gebundener. Das Journal ist natürlich auch der wichtigste Beleg für Thomasius' Stellung zur Philosophie und zur zeitgenössischen deutschen Literatur. Seine Urteile über letztere muten so kunstfremd wie möglich an, denn auch die Poesie wird von ihm nur soweit geschätzt, als sie nützliche Kenntnisse „spielende" vermittelt. Von diesen Anfängen einer literarischen Kritik war demnach wohl eine Neubelebung des wissenschaftlichen Geistes, nicht aber eine der so tief gesunkenen deutschen Dichtung zu erwarten. Hier mußten die trägen Massen von anderer Seite in Bewegung kommen.

Bei der Empfindlichkeit, mit der man damals in Deutschland auf alle Erschütterungen im französischen Kulturleben reagierte, mußte auch auf belletristischem Gebiet bald jener Gegensatz in Erscheinung treten, der um diese Zeit in Frankreich zwischen dem Klassizismus eines Boileau und dem Preziösentum schon längst bestand. Auch die von Opitz zu Beginn des 17. Jahrhunderts geschaffene deutsche Renaissancepoesie mit ihrer immer noch gezügelten Phantasie hatte sich ja unter dem Einfluß des Prunkstils der modernen Spanier und Italiener, aber auch des Hohen Liedes zum Literatur-Barock der sog. zweiten Schlesier weiter entwickelt. Man nannte diese Richtung, in der sich ohne Frage nicht nur die große Anpassungsfähigkeit unseres Volkes an fremde Kunst, sondern auch seine merkwürdige seelische Verfassung nach den Leidensjahren des Dreißigjährigen Krieges kundtut, früher nach dem Dramatiker Lohenstein gewöhnlich den „Lohensteinschen Schwulst" oder nach dem auch für die deutsche Dichtung dieser Zeit tonangebenden italienischen Epiker Giambattista Marino den „Marinismus". Gegen das Ende des Jahrhunderts hatte die Zweite Schlesische Schule in ihre Lyrik aber auch noch die preziösen Elemente der französischen Literatur aufgenommen und sie war nun mit ihrer manierierten Unnatur wirklich für eine ernsthafte Bekämpfung oder doch wenigstens starke Eindämmung reif. Anfänge zu einer Gegenströmung stellen sich denn auch in Deutschland schon gleich beim Anbruch des letzten Jahrhundertviertels in der dichterischen Praxis selbst ein, zunächst noch ganz unabhängig vom französischen Klassizismus. Der nüchterne Realismus eines Christian Weise, der sich, durchaus von lehrhaften Absichten getragen, in historischen Dramen, mehr noch in Komödien aus dem Bauern- und Handwerkerleben volkstümlicher Kunst näherte, ist als verschwiegene Opposition gegen den Barockstil der Schlesier anzusehen. Christian Reuter, ein Gefolgsmann Weises, travestierte in seiner Posse „Harlequins Hochzeitsschmauß" bereits regelrecht ein barockes Sonett des Schlesiers Hofmann v. Hofmannswaldau, und wohl auch noch unabhängig von Boileau verlangte 1689 der Gelehrte Prasch eine Rhetorik, die festzustellen hätte, wieweit die deutsche Sprache „ornamenta zulässet", was nach seiner Meinung „um so viel nöthiger wäre, als man siehet, wie die heutigen Skribenten, voraus die Poeten, unsere Sprache wider ihre Natur und Art zum öftern ausschmücken wollen,

aber dadurch mehr verstellen". So mehren sich gegen das Ende des 17. Jahrhunderts die Anzeichen dafür, daß man von der Rückkehr zu einer größeren Natürlichkeit eine Wiederbelebung der deutschen Dichtung erwartete.

Ganz im Lager Boileaus aber stehen mit ihrer Theorie und Praxis bereits die sog. Hofpoeten. Sie denken allerdings nicht daran, mit ihrer Anlehnung an den französischen Klassizismus einen neuen Kunststil zu begründen, der einen völligen Bruch mit der Tradition bedeutete, sondern wollen nur die in den Händen der zweiten Schlesier entartete deutsche Poesie auf die solideren Grundsätze der Opitzischen Renaissance wieder zurückführen. Es ist kein erfreulicher Dichtertypus, der mit diesen Hofpoeten in die deutsche Literatur einzieht. Thomasius spottet einmal darüber, daß Schriftsteller ihre Dichtungen hohen Herren widmeten in der sicheren Voraussetzung, dafür ein Geschenk zu erhalten, das das Erträgnis des ganzen Buches aufwiege. Große Zeitereignisse verlockten damals servile Geister dazu, gerade den Ruhm der Fürsten im Liede zu feiern. Die Taten des Prinzen Eugen, denen selbst Johann Christian Günther einen Hymnus weihte, die Siege des Wiener Kaiserhauses in den Feldzügen gegen die Türken und im Spanischen Erbfolgekrieg hielten die Welt in Atem, und die Wahl des sächsischen Kurfürsten zum König von Polen (1697), sowie die Erfolge Brandenburgs gegen die Schweden und seine Erhebung zum Königreiche (1701) warfen neuen Glanz auf Fürstengeschlechter, die bis dahin im Schatten gestanden hatten. Dazu kam der Prunk und Luxus, mit dem sich die kleineren Fürsten, vor allem das junge preußische Königshaus nach dem Vorbild des Versailler Hofs umgaben. Boileaus „Étudiez la court!" riefen sich jetzt alle Deutschen zu, die Dichter zu sein glaubten. Nur an den Residenzen der Potentaten meinte man sich zum klugen und weltgewandten, zum „politischen" Manne ausbilden zu können, nur an der Sonne der Hofgunst sah man im Geiste die deutsche Dichtung innerhalb eines augusteischen Zeitalters aufblühen. All die Horaze und Vergile, die sich jetzt aus recht eigennützigen Gründen an die Höfe drängten, nahmen gern die entwürdigenden Verpflichtungen mit in Kauf, die ihnen das Amt eines Hofdichters auferlegte. Sie lieferten nicht nur prompt die Texte zu den üblichen Maskenfesten, besangen nicht nur jeden Freund und Gast und jedes Ereignis in der Familie ihres Brot-

gebers, sondern schrieben wohl auch ganz artige Verslein, wenn einmal das Lieblingshündchen ihrer durchlauchtigsten Gebieterin Junge warf. Dabei träumten diese Leute davon, sich als Prinzenerzieher noch die Gunst des künftigen Herrschers sichern zu können. Daraus erklärt sich auch zum Teil das große Aufsehen, das damals in Deutschland Fénelons berühmter Erzieherroman „Télémaque" hervorrief, dem Benjamin Neukirch durch die Übertragung in deutsche Alexandriner einen poetischen Anflug gab.

Noch am freiesten und würdevollsten tritt uns in dieser Gruppe von Hofdichtern der Freiherr Friedrich Ludwig von Canitz (1654—1699) entgegen. Er hat am kurfürstlich-brandenburgischen Hofe in diplomatischer Verwendung gestanden und seine Stellung sowohl wie auch sein Adel und sein Vermögen gestatteten ihm, die „hohen Bedienungen", nach denen niedrige Seelen lechzten, nur als Ketten anzusehen, die unserer Freiheit hinderlich wären. Ihm diente daher die Poesie auch nicht zum Geld- und Gunsterwerb, sondern nur zum Zeitvertreib in „Nebenstunden". Unter seinen seit 1700 wiederholt und dann noch 1727 von J. U. König neuerdings aufgelegten Dichtungen nehmen die Satiren den ersten Rang ein. In ihnen erweist sich Canitz' Abhängigkeit von Boileau am stärksten. Gleichzeitig mit dem erwachten Sinn für vernunftgemäße Natürlichkeit hatte sich in Frankreich auch der Blick für soziale Gebrechen geschärft, und das erste Anzeichen für das Aufkommen einer Gesellschaftskritik war der allgemeine Hang zur Satire. Boileau hatte sich als Dichter gerade auf diesem Felde einen Ruhmestitel erworben, und durch ihn erlebte nun auch die deutsche Verssatire, die vordem nur in Lauremberg und Rachel spärlich vertreten war, gegen das Jahrhundertende einen neuen Aufschwung. Freilich sind die Satiren eines Canitz wenig originell, eine ist geradezu aus Boileau, eine andere aus Horaz, eine dritte aus Juvenal übersetzt, aber sie übertreffen in der gefälligen Glätte der Versifikation so manches Erzeugnis der zeitgenössischen Poesie. Für das eine oder andere dieser Gedichte könnte man einen erlebten Hintergrund annehmen, so, wenn Canitz sein Lieblingsthema berührt von der Nichtigkeit des Glanzes der großen Welt oder wenn er, der Diplomat und Gutsbesitzer, zwei Freunde „Von dem Hof-, Stadt- und Landleben" plaudern läßt, wobei das horazische „beatus ille" anklingt. Persönlich wird er in seinen Sa-

tiren nie. Selbst wenn er in den stichelnden Versen „Von der Poesie" die schwülstige Barocksprache der zweiten Schlesier parodiert, erscheint er kaum als literarischer Angreifer. Der Gedanke, eine Polemik heraufzubeschwören, lag ihm fern. Sein Grundsatz blieb:

„Genug, wer Wespen stört, kriegt Beulen ins Gesicht."

Was dieser Aristokrat sonst noch an Trauergedichten, an geistlichen, galanten und Scherzgedichten schrieb, beansprucht heut nur noch wegen der metrischen Form unser Interesse. Er hat, um die komische Wirkung zu erhöhen, nicht nur als Erster im damaligen Deutschland nach französischem Vorbild auf den Knittelvers zurückgegriffen, sondern läßt auch im häufigen Wechsel von strophischer und unstrophischer Gliederung und im Gebrauch von bald kürzeren und längeren Verszeilen schon die größere Mannigfaltigkeit ahnen, die mit dem 18. Jahrhundert in die deutsche Metrik einzieht.

Weit abhängiger von Fürstengunst als Canitz lebte seit 1680 am Berliner Hofe auch der Kurländer Johann von Besser (1654 bis 1729), der später allerdings die brandenburg-preußische Hofluft mit der sächsischen in Dresden vertauschte. Seine literarische Laufbahn begann er als Anhänger der zweiten Schlesier, was er mit seinem galanten Gedicht „Ruhestatt der Liebe" aller Welt bewies. Aber durch den Verkehr mit Canitz der Boileauschen Richtung zugeführt, sagte auch er sich von der barocken Manier los. Seine poetische Tätigkeit ist fast ausschließlich durch seine Stellung als Hofdichter und Zeremonienmeister bestimmt worden. Er hat neben vielbewunderten heroischen Gedichten, in denen den Großen ausgiebig gelobhudelt wird, zahlreiche „Wirtschaften" schreiben müssen, Texte zu damals sehr beliebten höfischen Maskenfesten, auf denen die hohen Herrschaften als Wirtsleute verkleidet erschienen und die Hofschranzen im Kostüm von Handwerkern, Zigeunern, Juden und Pickelheringen für eine von zeremonieller Etikette ziemlich entbundene Unterhaltung zu sorgen hatten.

An die Sonne fürstlicher Gnaden zu gelangen, war auch der beständige Wunsch des nicht unbegabten Schlesiers Benjamin Neukirch (1665—1729). Aber seine Anstellung am Berliner Hofe scheint Besser verhindert zu haben. Doch ermöglichte dem ruhelosen Streber wenigstens eine Professur an der neugegründeten Ritterakademie zu

Berlin den Zusammenhang mit dem literarischen Leben der Residenz. Und als mit dem Regierungsantritt des so ganz unkünstlerischen Friedrich Wilhelm I. die Akademie wieder in die Luft flog, fand Neukirch endlich als Erzieher am Ansbacher Hofe die Atmosphäre, nach der er sich immer gesehnt hatte. Auf das Talent dieses aus dem Glogauschen stammenden Dichters gründeten sich alle Hoffnungen der allmählich auseinanderflatternden schlesischen Dichtergemeinschaft. Denn Neukirch hatte sich unter seinen Landsleuten und den mit ihnen gleichstrebenden Genossen zu einer gewissen Führerrolle aufgeschwungen, da er seit 1695 „Des Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesene und bisher ungedruckte Gedichte" herausgab, eine Art von barockem Musenalmanach, der das servum imitatorum pecus der zweiten Schlesier vereinte und die galante Poesie in Deutschland einbürgerte. Wie schwer mußte daher gerade Neukirchs Abfall alle die treffen, die den Ruhm Hofmannswaldaus und damit zugleich die literarische Vorherrschaft ihrer schlesischen Heimat weiter aufrechterhalten wollten! Und zu diesem Abfall kam es, als auch Neukirch durch Canitz mit dem Klassizismus Boileaus vertraut worden war und aus dem französischen Poetiker und Satiriker zu übersetzen begann. In seinen eigenen Dichtungen zeigte sich daher auch schon um die Mitte der neunziger Jahre eine bewußte Einschränkung des Bilderreichtums, was die bevorstehende Abkehr vom barocken Geschmack ankündigt. Als Nachahmer Hofmannswaldaus pflegte Neukirch den galanten Brief, die galante Lyrik und das Epigramm, er versuchte sich nebstbei auch in geistlichen Gedichten, huldigte mit „heroischen" Gedichten der höfischen Ovationspoesie, näherte sich mit den Arien und Rezitativen seiner Singspiele aber auch der Oratoriendichtung jener Tage, während seine „Poetischen Briefe" mit ihren moralisierenden Betrachtungen wieder Hagedorns moralischen Gedichten als gattungsverwandt an die Seite zu stellen sind. Seinen eigentlichen Ruhm aber erwarb sich auch Neukirch wie Canitz mit Satiren. Ihre Form ist der Alexandriner. Inhaltlich berühren sie sich mit Horaz, Juvenal und Boileau. Aber in strenger Befolgung von Martials „Parcere personis, dicere de vitiis" vermeiden auch sie alle persönlichen Spitzen. Dennoch ist Neukirch schärfer und bestimmter als Canitz. Geschickt prägt er alte Motive aus Juvenal auf die herrschenden Kulturverhältnisse um und eifert etwa in

antibarockem Geist gegen „die süße Brunst in Opern", wie sich der Römer gegen die verführerischen Tänze und Schauspiele seiner Tage gewendet hatte. So erhalten wir durch seine Satiren doch ein ziemlich farbenreiches Bild von den sozialen Gebrechen der galanten Zeit, von der unerhört oberflächlichen Bildung in den höheren und von der Großmannssucht und der Verschwendung in den niederen Ständen. Bedeutsam ist vor allem Neukirchs Satire auf unverständige Dichter. Nicht darum allein, weil er hier ganz in Boileauschem Geiste auf die Alten als sein poetisches Bekenntnis die Schwurhand legt, sondern weil er sich in diesen Versen des ungeheuren Tiefstands der damaligen deutschen Literatur voll bewußt ist und den Grund dafür in der herrschenden künstlerischen Urteilslosigkeit findet. Damit wird auf eine arge Blöße im deutschen Geistesleben dieser Zeit nachdrücklich hingewiesen, auf den gänzlichen Mangel an einer schonungslos zugreifenden und reinigenden literarischen Kritik.

Etwa um das Jahr 1708, da im fernen Königsberg das Literaturbarock erst zur Blüte kam, wurde durch Neukirch auch der Ostpreuße Johann Valentin Pietsch (1690—1733) der Zweiten Schlesischen Schule abspenstig gemacht. Als Professor poeseos an der Königsberger Universität warnte er bereits seine Schüler vor dem Schwulst der deutschen Barockdichter und empfahl ihnen Neukirch als Vorbild. Diese Anpreisung hat in Gottsched, einem Zuhörer Pietschens, dann auch eine dauernde Vorliebe gerade für diesen Schlesier geweckt. Kann man Pietsch auch nicht eigentlich zu den Hofdichtern zählen, so wurde er doch durch sein Amt gezwungen, in die damals blühende Ovationspoesie mit einzustimmen, und in diese Richtung gehört auch sein berühmtestes, 1717 erschienenes Gedicht auf die kriegerischen Erfolge des Prinzen Eugen vor Peterwardein (1716). In künstlerischer Hinsicht nichts weniger als eine Glanzleistung hält die nach dem Vorbild Homers und Vergils und mit sichtlicher Anlehnung an den Spätlateiner Lucan verfertigte Dichtung zwischen einer lyrisch gefärbten Lobeserhebung und einem objektiv schildernden Heldengedicht ungefähr die Mitte und verdient als erster Versuch, der nach Postels — freilich erst 1727 veröffentlichtem — „Wittekind" im deutschen Versepos wieder unternommen wurde, immerhin Beachtung.

Unter allen Hofpoeten hat der Zeremonienmeister am Dresdner Hofe,

Johann Ulrich von König (1688—1744), in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts am längsten nachgewirkt. Seiner Herkunft nach Schwabe, lebte er mehrere Jahre in Hamburg als Leiter der dortigen Oper, gehörte zum Freundeskreis des jungen Brockes und wurde erst in dieser Zeit ein Gegner des barocken Schwulstes. Im Jahre 1720 wird er Hofdichter in Dresden und später an Bessers Stelle Zeremonienmeister. Er sei hier als Verfasser von geistlichen Dichtungen und Operntexten genannt, als Ästhetiker, Lustspieldichter und Epiker, vor allem jedoch als unerbittlicher Gegner Gottscheds wird er uns in diesem Buche noch öfter begegnen.

Von geringerer Bedeutung als König ist der in seiner Zeit auch als Numismatiker geschätzte Wiener Hofdichter Karl Heraus (1671 bis 1730) gewesen. Er hat eigentlich nur darum in die deutsche Literaturgeschichte Eingang gefunden, weil er einer der wenigen war, die vor Klopstock bereits den Hexameter, allerdings noch gereimt, in ihren Dichtungen verwendeten.

Thomasius hatte sich 1690 von Leipzig nach Halle, also auf brandenburg-preußisches Gebiet begeben; in Berlin hatte Leibniz 1700 die Sozietät der Wissenschaften gegründet, in dieser Stadt hatte Canitz gedichtet und hier genossen nach seinem Tode Besser und Neukirch noch ihren Ruhm. Es schien, als ob das junge preußische Königreich mit dem neuen Jahrhundert auch die geistige und künstlerische Führung im deutschen Volke übernehmen werde. Aber der Glanz der Hofpoeten verblich rasch. Mit dem Regierungsantritt des musenfeindlichen Friedrich Wilhelm I. zog über das Land eine rauhe Atmosphäre herauf, in der weder Wissenschaft noch Kunst gedeihen konnten. Dagegen hatte sich in Niedersachsen ein schon gegen das Ende des 17. Jahrhunderts reich entwickeltes Literaturleben auch bei der nachfolgenden Generation noch keimfähig erhalten, und so schwankt zu Beginn des neuen Zeitraums das Schwergewicht in der deutschen Dichtung von Schlesien nach Preußen und von da nach Niedersachsen hinüber, bis es sich dann auf obersächsischem Gebiet für einige Jahrzehnte festlegt.

Hamburg, bald das Einbruchstor für alles Neue von England her importierte Kulturgut, war seit einem halben Jahrhundert schon ein recht streitbarer Boden. Es hatte den Kampf zwischen Zesen und Rist gesehen, hier mußte sich Schupp mit einem neidischen Amtsbruder her-

umschlagen, hier war die 1678 gegründete deutsche Oper bald ein Angriffsobjekt für die orthodoxe Geistlichkeit geworden: es war damit zu rechnen, daß es nicht zu einem friedlichen Wachsen auf einem Holze kommen werde, wenn auf diesem Boden die sprachliche Nüchternheit des Boileauschen Klassizismus mit dem Prunkstil der zweiten Schlesier zusammenstoßen sollte. Gegen das Ende des Jahrhunderts war nun Hamburg gerade ein Zentrum der deutschen Barockdichtung geworden. Diese hatte in der Oper, für die Hamburger Schriftsteller wie Christian Heinrich Postel und Barthold Feind ihre Texte schrieben, eine gesicherte Heimstätte, ein Hauptvertreter des galanten Romans wie Hunold-Menantes lebte damals in Hamburg und ein anderer ungeheuer fruchtbarer Romanschriftsteller der barocken Richtung, Eberhard Werner Happel, war hier nur wenige Jahre zuvor gestorben. Auf Reisen im Ausland für Boileaus Theorien gewonnen, war nun 1696 der weltgewandte Christian Wernicke (1661—1725) in die aufblühende Hansestadt gekommen und hatte 1701 seine schon 4 Jahre zuvor zum ersten Male anonym veröffentlichten „Ueberschriffte oder Epigrammata" neuerlich herausgegeben. Geistreich, witzig und scharf rügt er darin nicht nur die auch von Neukirchs Satiren bekämpften Unsitten der Deutschen, sondern wendet sich mit gesunder Kritik vor allem gegen den Barockstil der zweiten Schlesier und ihrer Nachahmer. Köstlich verspottet er die stereotype Manier, in der ein galanter Poet jener Tage seine Geliebte förmlich versteinerte, wenn er ihre Reize ständig mit Juwelen verglich. Und nicht minder glücklich treffen diese Epigramme auch das sybaritische Schwelgen der Barockdichter in Zibet-, Moschus- und Ambradüften, kurz die gesamte „gestirnte, balsamirte und vergüldte Redensart" der literarischen Barockkunst. Als Verteidiger des damals noch über alle Maßen geschätzten Lohenstein warf sich nun Postel auf, der auf Wernicke ein Sonett schmiedete, worin dieser als Hase auf den toten Löwen Lohenstein springt. Wernicke erwidert diesen Angriff mit einem komischen „Heldengedicht Hans Sachs genannt" (1702), das uns den Nürnberger Meister als langjährigen Herrscher im Reich der Dummheit vorstellt, der in Stelpo (Postel) seinen würdigen Nachfolger, ja sogar seinen Meister findet. Mit dieser verächtlichen Beurteilung von Hans Sachs, dessen kerngesundes Volkstum dem in der Atmosphäre französischer und englischer Hofkultur ver-

dorbenen Geschmack eines Wernicke unzugänglich blieb, ist das Andenken des wackeren Schusterpoeten auf mehr als ein dreiviertel Jahrhundert hinaus geschändet worden. Während Postel auf Wernickes Entgegnung schwieg, setzte statt seiner der verlotterte Hunold-Menantes den Streit fort und beschloß ihn, von Wernicke nicht nur literarisch angegriffen, sondern sogar durch eine Denunziation gereizt, mit einer gemeinen satirischen Komödie „Der thörichte Pritschmeister oder schwärmende Poete". Wernickes Name wird darin boshaft in Wecknarr oder Narrweck verdreht. Solche Formen nahm die erste kritische Auseinandersetzung an, die man in Deutschland an der Schwelle des neuen Jahrhunderts über dichterische Kunstprinzipien versuchte.

Trotz Wernickes Kampf gegen die Zweite Schlesische Schule hat sich auch diese Richtung im Hamburger Literaturleben noch lange nicht verloren, freilich fand hier nach Wernickes Ausscheiden auch die Gegenströmung in dem verdienstvollen, aber nüchternen und klaren Schulmann Michael Richey ihre Stütze. Die Hamburger fühlten sich allem Anschein nach dazu berufen, das künstlerische Erbe der Schlesier zu übernehmen und auf ihre Art weiter zu verwalten. Denn wie die schlesischen Poeten durch landsmannschaftlichen Zusammenschluß ihre literarische Machtstellung zu heben suchten, so strebte man nach den trennenden Streitigkeiten zwischen Wernicke, Postel und Hunold jetzt auch in Hamburg beständig nach einer engeren Vereinigung von künstlerisch Gleichgesinnten. Schon 1715 wird hier eine teutsch-übende Gesellschaft gegründet, und nach deren Eingehen in den zwanziger Jahren eine „patriotische". Und um diese Zeit vereinigte auch schon Chn. Friedrich Weichmanns Sammelwerk „Poesie der Niedersachsen" alle, die mit Stolz ihre Zugehörigkeit zu diesem norddeutschen Dichterkreis bekundeten. Unter den Gründern der teutsch-übenden Gesellschaft aber findet sich bereits neben Richey und Johann Ulrich König die literarische Persönlichkeit, welche Hamburg damals allein als ebenbürtig gegen die noch immer hochangesehenen Schlesier ausspielen konnte: Barthold Heinrich Brockes (1680—1747).

Auch die Erstlingswerke dieses kunstfreundlichen Patriziers stehen noch ganz im Zeichen des Barocks. Auf sein berühmtes „Passionsoratorium" ließ er eine Übersetzung von Marinos „Strage degli Innocenti" („Bethlehemitischer Kindermord") folgen. Und selbst in

BARD C... LIBRA...
Annandale ... 12...

Brockes' spätern Dichtungen sind die Spuren marinesken Stils nie völlig verblichen.

Eine merkwürdige Naturauffassung liegt der lyrischen Sammlung „Irdisches Vergnügen in Gott" zugrunde, von der 1721 der erste Teil erschien und die der Dichter mit stetig sinkender Gestaltungskraft allmählich auf neun Bände erweiterte. Naturmystik kann man diese Lyrik nicht nennen, denn Brockes fühlt Gott nicht in der Natur, er sucht nur reflektierend seine Eigenschaften daraus zu erkennen. Und weitentfernt von aszetischen Folgerungen, zu denen alle Mystik führt, predigt er eindrucksvoll Schulung und Pflege der Sinne als Übung religiöser Art. Er will die Wunder der Natur mit allen Sinnen auffangen, sie nicht allein hören und sehen, auch fühlen, riechen, schmecken. Aber diese Funktionsfreude der Sinne, ein Erbe der starken Sinnlichkeit der Barockzeit, darf hier schon nicht mehr Selbstzweck sein, sie hat religiöser Erkenntnis, Belehrung und Erbauung zu dienen. Darum liest der Dichter aus der Natur wie aus einem Buche, darum deutet er den Kornhalm als aufgereckten Finger, der zum Schöpfer weist, das duftende Kraut als Rauchfaß und die Glockenblume als Betglocke.

Die künstlerische Verzahnung zwischen Sinnes- und Verstandeswelt gelingt Brockes nur selten. Oft schlagen in seinen Gedichten höchst banale Übergänge die Brücke vom Betrachten zum Erwägen, und man merkt's, dieses haftet jenem wie eine lästige Zwangsvorstellung an. Denn Brockes war keine Denkernatur. Schon sein zwischen Bibel und Pantheismus hin- und herschwankender Gottesbegriff bleibt unklar, und letzten Endes betet der Dichter doch nur zu dem Gott, der ihn erhält, bekleidet und ernährt. Aber Brockes' Sinne haben sich in langjährigem Wettstreit zu höchster Leistungsfähigkeit geschärft. Wie lebhaft und fein ist das Farbenempfinden dieses Mannes! Wie reizt ihn das Kolorit der im Sonnenschein leuchtenden Wiesen und Obstspaliere, wie bezaubern ihn die tonigen Farben der Dämmerung und Mondnacht! Welch Verständnis hat er für Beleuchtungseffekte, wie sorgfältig geht er den Veränderungen am Landschaftsbild bei wechselnder Belichtung nach, wie aufmerksam beobachtet er im Helldunkel einer dichten Allee!

Und nicht minder ausgebildet ist Brockes' Tastempfinden. In einer auffallenden Vorliebe für alles Ebene, Glatte, Weiche verrät sich seine

fast orientalische Sinnlichkeit. Man sollte meinen, der saturierte Patrizier streiche mit der Handfläche über das Moos, wenn er es uns schildert:

„Es ist zugleich
So sanft, so weich
Daß, wenn man es nicht sáh und wüßte
Es ganz unfehlbar unsre Hand
Für wahren Sammet halten müßte."

Geruch und Geschmack, die beiden Sinne, die sich zur Erzeugung des Aromas freundnachbarlich unterstützen, fließen auch in Brockes' Vergleichen unmerklich ineinander. Nur der Schwierigkeit, den Geruch zu beschreiben, ist der Dichter nicht Herr geworden. Wenn er den narkotischen Duft der Nachtviole analysiert, überträgt er noch ganz nach Art des Barocks die Sinnesempfindung ins rein Stoffliche und verspürt ein Gemisch von „Honig, Mandelmilch, Most, Pfirschkern, Zimmetrinden".

Brockes besaß ein nahes Verhältnis zur Kunst der niederländischen Feinmaler, er war aber auch ein großer Musikfreund und sein Ohr sättigt sich gern am Wohllaut der Töne. Aus dem Frühlingskonzert der Vögel hört er jede Stimme heraus und erkennt daran den gefiederten Sänger. Viel Ungeschicklichkeit liegt freilich auch in seiner Lautmalerei, denn auch im Reiche der Töne greift er zur Analyse. Wer nie eine Nachtigall hat schlagen hören, der wird nach der auflösenden, jede Stimmung zersetzenden Beschreibung, die Brockes von ihrem Sange gibt, auch kein Verlangen danach tragen.

Diese Andacht zum Kleinen! Nicht in der Stärke und Geschlossenheit eines Gefühlseindruckes offenbart sich dem Dichter Gottes Allmacht und Größe, sondern im Reichtum und in der Mannigfaltigkeit der Einzelwahrnehmungen. Die Worte, die Brockes einmal dem Leser zuruft: „Nimm ein Vergrößrungs-Glas und siehe, Was die Natur hervorgebracht", könnten als Motto den Naturbeschreibungen des „Irdischen Vergnügens" voranstehen. Wo sich unser Blick in das saftige Grün weiter Rasenflächen verliert, heftet sich der seine an die schwankenden Halme und ruht unser Auge auf der ausgebreiteten Wasserfläche, so folgt seins dem Spiel der kleinen blitzenden Welle. Brockes zerpflückt die Blüten bis auf ihre Staubgefäße und könnte sie wohl auch wieder zusammenfügen, denn er weiß, wo jedes Zäserchen hingehört; Randkerbung und Geäder der Blätter zeichnet er mit dem Sil-

berstifte nach. Nur wenn er sich Erscheinungen aus einem größern und reichern Formenkreis wählt, dann können auch wir Modernen noch an seinen Beschreibungen Genuß finden. Wenn er hier die starre Zustandsschilderung in Bewegung und Handlung umsetzt, gelingt ihm nicht selten eine reizende Personifikation. Eine im Mondlicht schimmernde Fensterscheibe blitzt bald hell auf, bald tritt sie ins Dunkel des Schattens zurück, weil der Abendwind im Laube der Bäume spielt, die die Glasfläche den Blicken des Dichters entziehen. Da ist es diesem, als

„wenn gleichsam Nacht und Licht sanft miteinander scherzet
Wenn eins ums andre sich entdeckt
Und eins ums andre sich versteckt."

Brockes' Naturbilder nehmen den Charakter von Idyllen an, wenn er in ihnen Personen auftreten läßt, reflektierend oder handelnd. Da stellt Ergast, Licidas oder Lysander teleologische Betrachtungen an, da begegnen wir Gärtnern, Landleuten, ja Brockes' Familie selbst, der zarten Gattin und ihren muntern Kleinen. Diese zeichnet der Dichter nicht nach barocker Tradition als hilflose, schwache Geschöpfe, sondern, wie allerdings schon lang vor ihm der biedre Erbauungsschriftsteller Christian Scriver, mit feiner Kenntnis der kindlichen Psyche, voll pulsierenden Lebens.

Wie die Gedichte des „Irdischen Vergnügens" mit ihrem sinnlichen und geistigen Gehalt eine Bereicherung der schal und leer gewordenen religiösen Poesie jener Tage bedeuteten, so waren sie auch fortschrittverheißend in ihrer Form; denn Brockes ist dem Beispiel der Hofdichter in der Lockerung des stereotypen Versgefüges des 17. Jahrhunderts gefolgt, auch bei ihm finden wir den ermüdend wirkenden Alexandriner bereits mit kürzern Versen gepaart. Mag auch die unkünstlerische Wahllosigkeit, mit der unser Dichter in lehrhafter Absicht fast alles besang, was ihm in den Weg kam, poesielose Nachahmer zu plattester naturwissenschaftlicher Reimerei verleitet haben, diese Lyrik war doch nach zwei Seiten hin von großem Einfluß. Sie gab der Entwicklung des Landschaftsgefühls einen kräftigen Antrieb und dann hat diese Dichtung die Deutschen zur Kunst des Sehens erzogen, sie hat in ihnen die mit dem Barock erlöschende Farbenfreude noch einmal geweckt, kurz, sie hat zu einer sinnlichen Erfassung des Weltbildes angeleitet wie erst nach Jahrzehnten wieder Herder und der Sturm und Drang.

Freilich, zu stark nach religiös-didaktischen Gesichtspunkten orientiert und auch in der Sprache dem überquellenden sinnlichen Eindruck erliegend, konnte Brockes der verwilderten Poesie seiner Tage kein guter Lehrmeister sein. Denn auch für die Dichtkunst war das Problem der anbrechenden Zeit: die schwergehäufte Formgebung eines malerischen Barocks in die strenglineare einer klassizistischen Aufklärung hinüberzuleiten oder sie doch wenigstens in die leichtere und beweglichere Linienführung eines dichterischen Rokokos aufzulösen. Letzteres unternahm mit durchschlagendem Erfolg Brockes' Landsmann Friedrich von Hagedorn (1708—1754).

Er hat nach älterer Gepflogenheit die Dichtkunst nur als „Gespielin" seiner „Nebenstunden" betrachtet; doch war sie ihm in Wirklichkeit Lebensbedürfnis und sie war auch immer das klare Abbild seiner anpassungsfähigen, frohsinnig-heitern und vornehmen Persönlichkeit. In seinem ersten „Versuch einiger Gedichte" (1729) wandelte er noch recht unselbständig auf den ausgetretenen Pfaden deutscher Lyriker und Satiriker des 17. Jahrhunderts und hatte von Brockes die liebevollgenaue Naturbetrachtung gelernt. Über diese Entwicklungsstufe war er auch in den folgenden Jahren, da er für Ch. F. Weichmanns Sammelwerk „Poesie der Niedersachsen" Beiträge schrieb, nicht allzuweit hinausgekommen. Aber schon um diese Zeit hatte sich Hagedorn in England mit den literarischen Vorbildern vertraut gemacht, deren Führung auch er sich anschließen sollte. Allerdings, was der Dichter damals in London von Modepoeten wie Mathew Prior und anderen lernen konnte, war nicht englisches Originalgewächs; denn der französische Klassizismus beherrschte auch in seiner Verfallsepoche immer noch das Schrifttum des Inselreichs mit seiner glatten, eleganten Formensprache, unter der eine sittlich lockere Lebensauffassung voll verführerischer Reize warb. Damals spiegelte sich in der englischen Lyrik und Erzählungskunst vor allem die anmutigste Richtung französischer Klassik wider, für die Chaulieu, La Fare und andere tonangebende Meister waren. Sie plauderten in Rondeaus, Madrigalen, Stanzen, Epigrammen und Erzählungen von Lebensgenuß, Wein und sinnlicher Liebe (foulâtres amours) tändelnd und flach, aber immer galant und graziös bis zu prickelnder Frivolität — „poésie fugitive", „poésie légère", das geistige Abbild der französischen Lebewelt im ausgehenden Zeitalter Lud-

wigs XIV! Solche Dichtung rührte an verwandte Saiten in Hagedorns nicht oberflächlicher, aber auch nicht tiefernster Seele. Klang doch in all diesen leichtgeschürzten Versen die epikureische Lebensklugheit Horazens mit, der sein „Freund", „Lehrer" und „Begleiter" von Jugend an war. So wird der Dichter mühelos für die gesamte französische Literatur im Zeitalter des Sonnenkönigs gewonnen und so wird diese durch ihn in denselben Jahren, da Gottsched seine Bühnenreform in engster Anlehnung an das klassische Drama der Franzosen beginnt, auch in der deutschen Lyrik und in der deutschen Erzählungskunst Erzieherin zu formaler Gesundung. Als der Dichter 1738 wiederum einen „Versuch" wagte, diesmal in „poetischen Fabeln und Erzählungen", einen Versuch, den er zwölf Jahre später mit weiteren Stücken gleicher Art fortsetzte, da war wirklich für die deutsche Literatur etwas ganz Neues geschaffen.

Der im 17. Jahrhundert arg vernachlässigten Fabeldichtung wandte sich zwar seit Beginn des 18. die Teilnahme immer breiterer Schichten zu. Stand doch auch hier die französische Literatur, die um diese Zeit die Fabeldichtung schon zu höchster Blüte gebracht hatte, den Deutschen als Muster vor Augen. Fast gleichzeitig mit Hagedorn gaben auch Daniel Stoppe und Wilhelm Triller Fabeln heraus. Aber welchen künstlerischen Tiefstand zeigen noch diese Sammlungen, verglichen mit der Meisterleistung unseres Dichters! Ein Erzählerstil war hier ins Leben gerufen von reizend behaglicher Geschwätzigkeit, fließend und reimgewandt, durchsonnt von Humor, gewürzt mit Witz und einer zwar allgemein gehaltenen, aber doch kecken Satire. Sentenzen und ganze Stücke aus dieser Sammlung leben in unserm Volke fort, und noch immer singt Hagedorn, der erste Dichter des deutschen Rokoko, in seinem unvergänglichen „Johann, der Seifensieder" einer heranwachsenden Jugend das muntere Lied von Frohsinn und Zufriedenheit.

In Anmerkungen, mit denen er, altmodisch genug, seine Dichtungen erläuterte, hat Hagedorn die antiken, französischen, englischen, italienischen und deutschen Schriftsteller verzeichnet, denen er Anregungen, Stoffe und Motive verdankte. Ein stattlicher Reigen, an dessen Spitze neben Burkhard Waldis unstreitig der Franzose La Fontaine steht. Doch lehrt gerade ein Vergleich mit diesem, wie fest damals unser Dichter schon in seiner Eigenart verankert war. Zwischen Fabel und Erzählung macht Hagedorn keinen Unterschied. Wiewohl ein feiner

Kenner und Beobachter der Tierwelt und auch in der Waidmannssprache sattelfest, hat er sich keineswegs ausschließlich auf die Tierfabel beschränkt. Auch in den Reden und Taten handelnder Personen, selbst allegorischer Wesen offenbart sich die Moral seiner Stücke, bisweilen recht sympathisch durch gerade Männlichkeit und Freiheitsliebe, oft nur opportunistisch als Klugheitsregel, und gern gibt ihr der Dichter in ein paar lehrhaften Schlußversen die allgemeine Fassung.

Die Leichtigkeit und Glätte des Versbaues, die Mannigfaltigkeit des Rhythmus und die meisterhafte Behandlung des Reims, kurz alle Vorzüge dieser „Fabeln und Erzählungen" wußte Hagedorn in seiner „Sammlung neuer Oden und Lieder" (1742—1752) noch zu steigern. Von Klopstocks begeisterungstrunkenem, stammelndem Odenstil liegen diese „Oden" allerdings ebensoweit ab, wie diese „Lieder" von dem schlichten, aus dem Herzen quellenden Ton des Volksliedes. Nach Form und Inhalt war für sie Frankreichs „poésie légère" das Vorbild. Nicht die restlose Hingabe an das Erlebnis haucht ihnen Seele ein, sondern Anmut, leichte Ironie, gefälliger Witz. Daher denn auch die Neigung zu epigrammatischer Zuspitzung des gedanklichen Inhalts für viele dieser Lieder charakteristisch ist. Mit den „Oden" vermischt bieten sie ein recht buntfarbiges Bild. Da wird in hüpfenden Trochäen eine Hymne „An die Freude" gesungen, dort in Bänkelsängermanier eine Satire heruntergeleiert, die sich wie in den Fabeln unter Tiermasken verbirgt („Mezendore"). Da sind Lieder in Jamben, die ob ihres epischen Inhaltes eher unter die „Erzählungen", und dort wieder solche, die mit ihren weltmännischen Betrachtungen eher unter die Moralischen Gedichte einzureihen wären („Die Wunder der Liebe"). Hier entspinnt sich ein witziger Dialog, dort hebt ein lustiger Chorgesang an und dort wieder streift des Dichters Spottlust die Form der Travestie („Leichen-Carmen"). Vollendeten Couplets aber gleichen Lieder, in denen Hagedorn parodierend den einzelnen Strophen refrainartig wiederkehrende Verse folgen läßt. In den meisten dieser Gedichte ist die schäferliche Einkleidung des Rokoko gewahrt, die auftretenden Personen tragen antike Namen wie Damon, Phyllis, Mirene und die sonnig-heitere Natur, die Hagedorn in bunten Farben und in anmutig-sanfter Bewegung sieht, bildet zu dem Schäferidyll seiner Lieder den stilechten Hintergrund.

Ernster als diese genußfrohe Lyrik, die, wiewohl mit vornehmer Zurückhaltung, im Zeichen von Venus und Bacchus steht, mag sie auch nebenbei die Freundschaft oder das Glück des Landlebens preisen, sind Hagedorns „Moralische Gedichte" (1750), eine auch schon im Schritte viel gemessenere Ideendichtung, die mit den Satiren der Hofdichter und Neukirchs „Poetischen Briefen" gewisse Verwandtschaft zeigt. Statt gemächlicher Breite haben wir hier ein Streben nach Bündigkeit und Gedrängtheit im sprachlichen Ausdruck, das zu antithetischer Zuspitzung verführt, zu sentenzenartiger Fassung der Gedanken, aber auch zu gewaltsamen Satzverkürzungen, die die Durchsichtigkeit des Vortrages verdunkeln. Diese Moralia beherrscht horazische Lebensweisheit. Satire und Lehrhaftigkeit gehen darin Hand in Hand, doch ist die Satire unpersönlich, ausschließlich auf menschliche Typen gemünzt, auf Repräsentanten einer hervorstechenden Eigenschaft („Der Weise", „Der Schwätzer", „Der Gelehrte"). Und diesen genrehaften Charakter weist auch die innere Form dieser Gedichte auf. Selbst die Heroen der antiken Geschichte sind hier zu Gattungsbegriffen geworden. Hagedorn sagt: „ein Cato", „ein Pompejus", „kein Verres". Kontrastfiguren werden zueinander in Beziehung gebracht, dem zufriedenen Weisen wird der Geizhals Gryphin und der Verschwender Fatill gegenübergestellt und in der Ausmalung des törichten Gebahrens solcher Typen erschöpft sich dann des Dichters Satire und Lehrhaftigkeit.

Von Hagedorns Liedern, noch mehr aber von seinen „Moralischen Gedichten" ziehen sich verbindende Fäden zu seinen „Epigrammen" hinüber. Witzig, aber ohne verletzenden Stachel, bisweilen sogar ohne Pointe, hingegen meist von einem sittlichen Gedanken getragen, verraten diese Sinngedichte noch durchaus den Geist der beginnenden Aufklärungszeit, da man literarischer Angriffslust kein persönliches Ziel zu geben wagte, sondern in ihrer Ablenkung auf das Typisch-Allgemeine den moralischen Endzweck erreichen zu können meinte. Wie weit war in dieser Beziehung das englische Geistesleben schon im ersten Drittel des Jahrhunderts dem deutschen vorangeeilt!

Hier zeigt Swifts rasche Entwicklung und vor allem die Welt- und Menschheitssatire seines „Gulliver", welches Verständnis das englische Volk den Aufgaben eines Satirikers entgegenbrachte. Ein solcher Aufstieg war im damaligen Deutschland satirischen Talenten noch ver-

wehrt. Hier hatten zu Ausgang des 17. Jahrhunderts höchstens liederliche Gesellen wie Christian Reuter und Hunold-Menantes mit schärfern persönlichen Angriffen ihre Existenz aufs Spiel gesetzt. Männer von Ruf und Stellung waren darin vorsichtiger. Schon viel, wenn Benjamin Neukirch auf bestimmte Kulturschäden seiner Zeit das Streiflicht seiner Satire gleiten ließ. Nicht einmal den Hinweis auf den Nutzen einer solchen Kontrolle des sittlichen Lebens wollte man gelten lassen. Thomasius verglich die Tätigkeit eines Satirikers mit der Reinigung von Abtritten, die auch ein nötiges Werk, aber doch eine „verächtliche und unflätige" Arbeit sei. Selbst die unpersönliche Satire, die ob ihres allgemeinen Charakters doch jeder nach Belieben auf sich beziehen konnte, half spottlustigen Talenten nicht über die Fährlichkeiten ihres Auftretens hinweg, und so konnte denn Rabener noch klagen, daß man in Deutschland keinem Schulmeister ins Gesicht sagen dürfte, was in England einem Lord-Erzbischof vorzuhalten erlaubt sei. Es hat denn auch ein einziger Deutscher in unserem Zeitraum die bei einem echten Satiriker immer nur dünne Scheidewand von Satire und Pasquill durchbrochen. Das war der dem Hamburger Literatenkreis persönlich nahestehende Mecklenburger Christian Ludwig Liscow (1701—1760), den der sächsische Minister Graf Brühl wegen seines Freimutes in den Kerker werfen ließ.

Von der versifizierten Satire der Hofdichter ist Liscow abgekommen. Er hat sich wie einst Balthasar Schupp die polemische Prosaschrift zur Waffe seines literarischen Kampfes gewählt. Das war damals zeitgemäß, denn in Prosa schrieben jetzt auch die englischen Satiriker und ihnen, vor allem Swift, hat Liscow manchen technischen Kunstgriff abgelauscht, darunter die Fiktion einer gelehrten Gesellschaft und den Brauch, Texte mit satirischen Noten zu versehen. Im ganzen aber ist sein Wirken doch von bester Eigenart. Sein leidenschaftsloser, knapper Stil hat das Formproblem der Aufklärung in demselben Sinne gefördert wie Hagedorns glatte Verskunst. Liscows gewandteste Angriffe gehen alle auf bestimmte Personen. Wenn er, wie in der Schrift von der „Vortrefflichkeit und Nothwendigkeit der elenden Skribenten" (1734) seine Einzelerfahrungen zu verallgemeinern sucht, wird sein Witz und seine Ironie lahm. Mit ebenbürtigen Gegnern hat dieser schlagfertige Dialektiker allerdings nie gefochten, immer nur mit geistig

Schwächeren, mit literarischem Geschmeiß. Doch mußte schließlich zu einer Zeit, wo theologischer Zank, journalistische Erwerbsucht und blutiger wissenschaftlicher Dilettantismus zu maßloser Schreibseligkeit verleiteten, auch über die literarischen Niederungen einmal ein reinigendes Gewitter ziehen!

Liscow übt Faustrecht am Gelehrtendünkel seiner Tage. Er kämpft mit herabgelassenem Visier, legt Hinterhalte und stellt Fallen wie ein alter Raubritter. Seine Mittel sind nicht immer ehrlich. Dringt der Gegner allzu ungestüm darauf, daß sich der anonyme Satiriker nenne, so schiebt dieser einen ganz Unbeteiligten als Sündenbock vor. Unbedenklich benützt er Manuskripte, die dem Gegner vor der Drucklegung gestohlen und ihm zugeschanzt wurden, wodurch er in die Lage kommt, den Widersacher mit dessen eigenen Waffen zu schlagen. Er scheut auch vor indiskreten Mitteilungen aus dem Privatleben des Feindes nicht zurück, wenn damit nur dessen menschliche und wissenschaftliche Persönlichkeit in den Staub gerissen wird.

Schon als Rostocker Student hatte er einen Professor angegriffen, der das Naturrecht aus der Offenbarung erklären wollte. Schlagfertige Streitschriften richtete er gegen die theologischen und naturwissenschaftlichen Sudeleien des Lübecker Magisters Sievers; den noch verhältnismäßig härtesten Strauß aber hatte er mit dem Hallenser Professor der Beredsamkeit Joh. Ernst Philippi zu bestehen. Über diesen dünkelhaften Gelehrten ergießt er in der ironischen Lobrede „Briontes der Jüngere" (1732) seinen ganzen Spott, ihn läßt er in der „Gesellschaft der kleinen Geister" eine possierliche Antrittsrede halten und, als Philippi noch immer nicht kirre geworden, führt er gegen ihn mit einer boshaften Todeserklärung so furchtbare Streiche, daß das Opfer unter dem Übermaß seelischer Erregungen und unter der Wucht gleichzeitiger widriger Lebensschicksale dem Wahnsinn verfällt.

Der geistigen Regsamkeit im äußersten Norden des deutschen Sprachgebietes antwortete ein künstlerischer Aufschwung im alemannischen Süden. Die politischen Verhältnisse in der republikanischen Schweiz waren damals nicht erfreulicher als die im despotisch beherrschten Deutschland. Das staatliche Gefüge der einzelnen Kantone hatte sich gelockert und ein mit allen Privilegien ausgestattetes Patriziertum sog

am Volksvermögen. Unüberbrückbar klaffte der Gegensatz zwischen Stadt und Land, konfessioneller Hader und religiöse Unduldsamkeit hemmten jeden Fortschritt. Die Entwicklung des deutschen Geistes wurde noch dazu durch den übermächtigen Einfluß französischer Sprache und Bildung vollständig niedergehalten. Aber das neue England nach der Revolution lenkte nun auch den Blick deutscher Patrioten der Schweiz ins Weite, und die stammverwandte Sinnesart des Inselvolkes sprach ihnen zu Herz und Gemüt.

In einem französisch geschriebenen Buche hatte schon 1725 der Berner Ludwig Beat von Muralt unter dem Hinweis auf den „bon sens", die freiere Natürlichkeit im Leben der Engländer das „savoir vivre", nämlich den gallischen Einfluß auf die Sitten seines Vaterlands bekämpft. Dieser allgemeinen kulturellen Neuorientierung nach dem Norden hin folgte vor allem die wiedererwachende Dichtung der deutschen Schweiz. Dies zeigen bereits die Schöpfungen des Schwaben Karl Friedrich Drollinger (1688—1742), der in Basel seine zweite Heimat fand.

In England hatte der vielseitige Alexander Pope in seinem berühmten „Essay on man" metaphysische Fragen behandelt, wie sie der immer weiter um sich greifende Deismus anregte. Eine religiös-philosophische Lehrdichtung war damit begründet worden, optimistisch in einzelnen Zügen, aber fatalistisch im Grundton. In kunstvollen Alexandrinern weist dieser Versuch alles menschliche Streben nach höherem Wissen und nach Vollkommenheit als verwerflichen Stolz zurück. Des Menschen wahre Aufgabe ist das Studium des eigenen Selbst. Alles Glück liegt in der Tugend, und höchste Vollkommenheit in Tugend und Glück wird durch demütige Unterwerfung unter die Vorsehung erworben. Das Lehrgedicht à la Pope wird auch in Deutschland bald die beliebteste Dichtungsgattung der Aufklärung. Philosophie und Poesie scheinen hier harmonisch vereint und das horazische Ideal von der Mischung des Nützlichen mit dem Angenehmen erfüllt zu sein. In Popes Weise sang nun auch Drollinger ein „Lob der Gottheit", philosophierte auch er poetisch über die „Unsterblichkeit der Seele" und ganz im Geiste seines englischen Vorbildes „Über die göttliche Fürsehung". Aber der Ruhm, der deutsche Pope zu werden, blieb einem Größeren vorbehalten, dem durch seine physiologischen Arbeiten nicht minder als durch

seine Dichtungen berühmten Sohne Berns: Albrecht von Haller (1708—1777).

In diesem schwerblütigen, von harten Schicksalsschlägen heimgesuchten, ehrgeizigen Alemannen ist dem frohsinnig-heiteren und selbstzufriedenen Norddeutschen Hagedorn ein Antipode erwachsen. Haller ist Schweizer mit Leib und Seele. Schon 1726 verlieh er in seinem Gedichte „Sehnsucht nach dem Vaterlande" dem Schweizer Heimweh als Erster in unserer Literatur ergreifenden Ausdruck. Und von Göttingen, wo er später als Universitätslehrer wirkte, und wo ihm die Mitarbeit an den „Göttinger Gelehrten Zeitungen" auch ein weites Feld zu literarischer Tätigkeit eröffnete, zog es ihn doch in seine undankbare Heimat zurück, die dem Gelehrten niemals eine seiner würdige Lebensstellung bot.

Mit Versen, die die Nichtigkeit jedes ehrgeizigen Strebens an historischen Beispielen erläuterten („Über die Ehre"), hatte Haller den Übergang von barocker Jugendlyrik zu einer philosophischen Lehrdichtung gefunden, die wohl äußerlich an Pope anknüpft, auch den „Moralischen Gedichten" Hagedorns in der Form und im satirischen Inhalt nahesteht, aber den Engländer wie den Norddeutschen an Tiefe, Selbständigkeit und Reichtum der Ideen, an realistischer Darstellungskraft, vor allem aber an pathetischer Wucht weit überragt. Idealistische Denker wie Leibniz und Shaftesbury sind bereits Grundpfeiler von Hallers Weltanschauung. In dem Gedicht „Über den Ursprung des Übels" wirft er geradezu ein Problem auf, an das sich der größte deutsche Philosoph des 17. Jahrhunderts in seiner Theodizee gewagt hatte, und wie dieser, so läßt auch er sich nie seinen alten Glauben vom neuen Wissen zerstören. Den Gegensatz zwischen den Grenzen unserer Erkenntnis und der Weisheit der göttlichen Offenbarung hat Haller nicht wie Pope mit artistischer Dialektik ergrübelt, sondern in fast tragischer Ergriffenheit empfunden („Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben"). Dazu brachte den weitgereisten Patrioten, der Muralt aus persönlichem Verkehre kannte, die Enge und Verderbtheit der heimatlichen Verhältnisse in einen tiefen Zwiespalt mit seiner Zeit. In der politischen Satire „Verdorbene Sitten" hat Haller seiner Vaterstadt eine böse Strafpredigt gehalten. Daher lastet auf seinem ganzen Schaffen ein ungemein düsterer Ernst, und wenn das Landschaftsgefühl

schon bei Dichtern dieses Zeitraumes als Spiegel ihrer Seele gelten kann, so ist es gewiß bezeichnend, daß Haller dort, wo er, wie in seinem Bräutigamsgedicht „Doris", die Natur nach dem innern Erlebnis formt, eine ausgesprochene Neigung für Dämmerungsstimmungen und nächtliches Dunkel bekundet.

In der unwandelbaren Größe der stillen, einsamen Alpenwelt fand dieser Mann das Ideal unverfälschter Ursprünglichkeit, das er in der Kultur und den Menschen der Städte vergeblich suchte. Eine Reise, die er 1728 mit einem Freunde in die Berge der Heimat unternahm, warf als unmittelbare Frucht sein berühmtes Alexandrinergedicht „Die Alpen" (1729) ab. Der gewählte Stoff ordnete sich im großen und kleinen dem Formprinzip des Gegensatzes unter, auf dem sich Hallers wie Hagedorns Lehrdichtung aufbaut. Auf der einen Seite die verweichlichende und sittenverderbende Kultur der Städtebewohner, auf der andern, in gutbeobachteten Szenen und volkstümlichen Typen geschildert, das genügsame, freilich von Haller stark idealisierte Leben der Alpenbewohner. Und dieses liebliche Idyll wird von der erhabenen, ehrfurchtgebietenden Bergwelt umschlossen, in deren Schoße wieder die zierliche Alpenflora gedeiht. Mit der eindringlichen Mahnung aber, die den Zeitgenossen aus den pathetischen Schlußstrophen des Gedichtes entgegenschallt, sich aus moralischem Verfalle aufzurichten an dem Beispiel des bedürfnislosen, glücklichen Bergvolkes, tritt Haller in den Reigen jener Dichter, die lange vor Rousseau die Kerngedanken seines Naturevangeliums in deutsche Gemüter verpflanzten.

Mag sich auch in dieser Alpenschilderung Seele und Natur noch lange nicht in lyrischer Einheit zusammenfinden, mögen darin noch Züge des typischen Schäfermilieus ebenso vorwalten, wie die Schule eines Brockes in der zergliedernden Beschreibung der zierlichen Alpenflora: stofflich bedeutete das Gedicht eine große Bereicherung der deutschen poetischen Landschaftsmalerei. Bis dahin hatte sich die Bergwelt noch immer der ästhetischen Erfassung durch die Dichtkunst entzogen; denn diese wußte nur von den Schrecken der Schluchten und Klüfte zu erzählen. Durch Hallers Lehrgedicht wird dem Landschaftsgefühl unbebautes Neuland erobert. Man besingt nun in seiner Art alle deutschen Gebirge, man zitiert emsig seine Verse und sucht immer realistischer der wilden Formschönheiten des Hochlandes gerecht zu werden.

In der von uns behandelten Epoche ist Haller zweifellos die erste überragende Künstlerpersönlichkeit. Wohl fließen auch diesem Sohne der Aufklärungszeit noch oft genug die Begriffe „schön" und „nützlich" unterschiedslos ineinander und der Vorwurf, den Schiller gegen Hallers berühmte „Trauerode auf den Tod meiner geliebten Mariane" erhob, daß nämlich der Dichter darin nicht sowohl seine Empfindungen als seine Gedanken über seine Empfindungen mitteile, trifft des Schweizers ganzes Lebenswerk. In allen seinen Schöpfungen hemmt die Reflexion die Unmittelbarkeit des Gefühls. Trotz allem aber hat Haller die großen Probleme, die er gestalten wollte, stets mit der Seele erfaßt, bisweilen sogar in heiligen Schauern durchlebt. Wie sich seine Alpenwelt siegreich in die Schäferlandschaft des Rokoko einschiebt, so überwindet seine Ideendichtung mit einem Schlage die geistige Flachheit der vorangegangenen Barockdichtung und rettet doch auch wieder deren Pathos, aber geläutert zu einem weit innigeren Einklang zwischen dichterischem Ausdruck und Empfinden, der kommenden nüchternen Zeit. Metapher von der berauschenden Tiefe und hinreißenden Gewalt der mächtigen Apostrophen in Hallers großartigem Fragment „Über die Ewigkeit":

„Furchtbares Meer der ernsten Ewigkeit
Uralter Quell von Welten und von Zeiten"

hat vor Klopstocks und Jean Pauls Auftreten das deutsche Ohr nicht mehr vernommen. Darum haben auch bis zu Schiller herauf pathetische Künstlernaturen ihre Phantasie immer wieder an den Versen des Schweizers entzündet. Freilich, von jener Entwicklungslinie, die über Hagedorn und Liscow der reinsten Aufklärung zustrebt, welch letztere nur leicht zugängige Form, begriffliche Klarheit und moralische Nutzbarkeit, nicht aber reiche Ausdrucksfähigkeit, poetischen Schwung und abgetönte Stimmung als Wertmesser für die künstlerischen Eigenschaften eines Gedichtes ansah, von dieser Entwicklungslinie liegt Haller, der zeitlebens mit der Sprache wie Jakob mit dem Herrn rang, weit, sehr weit ab. Dafür aber wird er Ausgangspunkt einer Richtung, die noch im Schoße der Aufklärung schon deren ästhetische Dogmen zu erschüttern beginnt und sie hernach auf dem Wege über Klopstock und den Sturm und Drang völlig überwindet.

Das philosophische Lehrgedicht steht und fällt mit dem poetischen

Sinn und der künstlerischen Darstellungsgabe, die sein Schöpfer an den Gedankenstoff heranzubringen vermag. Sobald es einmal in die dichterische Massenproduktion der Zeit eingegangen ist, kann es durch nichts mehr vor geistiger und formaler Verflachung geschützt werden. Daher verdienen auch nur einige wenige auf Haller folgende deutsche Lehrdichter in der Geschichte unserer Literatur überhaupt Erwähnung: so Friedrich Karl Kasimir Freiherr von Creuz (1724—1770), der sich bei aller Abhängigkeit von Haller, Pope, Young, Seneca und Lucrez gegenüber seinen Vorbildern doch eine gewisse Selbständigkeit gewahrt hat („Die Gräber"), und der Arzt Johann Philipp Lorenz Withof (1725—1789).

Zeiträume von dichterischer Unkraft oder überwiegender Verstandeskultur neigen immer zu einer begrifflichen Auseinandersetzung ihrer künstlerischen Wünsche. An Stelle poetischer Fruchtbarkeit treten alsdann ästhetische Theorien. Die deutsche Renaissancedichtung beginnt mit Theorie, und theoretische Erörterungen durchziehen das ganze 17. Jahrhundert bei einem ungewöhnlichen Tiefstand der dichterischen Produktion. Auch im Zeitalter der Aufklärung hält diese Neigung zu ästhetischem Räsonnement noch ungeschwächt an. Sie empfängt neue Nahrung durch Einflüsse von außen. Auch in England setzt mit Beginn des 18. Jahrhunderts gleichzeitig mit einer wachsenden Kritik an den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen ein erhöhtes Interesse für kunsttheoretische und literarische Fragen ein. Diese Verquickung ethischer Elemente mit ästhetischen ist für das englische Denken dieser Epoche charakteristisch (Shaftesbury!). Man sucht in den ästhetischen Bestrebungen zugleich ein Heilmittel zur Hebung der in der Restaurations- und Revolutionsepoche stark gesunkenen Sittlichkeit. Zwei führende Geister, Addison und Steele, wollten daher allem, was ihnen von ästhetischem Wissen und volkserzieherischen Absichten ihrer Zeit brauchbar erschien, eine breite Wirkung auf die Massen sichern. Ein bedeutsamer Zweig der englischen Journalistik ist auf diese Weise entstanden: Die moralischen Wochenschriften. „The Tatler" („Plauderer" [1709—1711]), „The Spectator" („Zuschauer" [1711—1712]), „The Quardian" („Vormund" [1713]) waren die ersten und wichtigsten, der Nachahmungen gab es bald eine Legion. Neben allgemein menschlichen Schwächen bekämpfen die moralischen Wochenschriften besonders die schlimmeren

Auswüchse am Körper der Gesellschaft: Luxus, Verschwendung, Trunksucht, Spielwut, Duelle, das Ammenunwesen, das schädliche Einschnüren der Kinder und vor allem die Mängel in der Erziehung, besonders des weiblichen Geschlechts. Mit Entschiedenheit treten sie für die Hebung der Frauenbildung ein. Vergleiche zwischen Europäern und Wilden werfen ein recht merkwürdiges Licht auf die abendländische Kultur. Im Spectator wird die rührende Geschichte von der Indianerin Yariko erzählt, die der junge Engländer Inkle als Sklavin verkaufte zum Dank dafür, daß sie ihm das Leben gerettet. Neben diesen moralischen Artikeln allerhand Aufsätze kritisch-ästhetischen Inhalts. Englische Dichter der Vergangenheit wie Milton und Shakespeare erfahren dadurch eine neue Würdigung. Außerordentlich mannigfaltig ist die Form, in der das alles geboten wird. Essays wechseln mit Briefen, Traumbildern, Berichten von fingierten Klubgründungen, vor allem haben aber Addison und Steele bei La Bruyère und Shaftesbury die Kunst gelernt, menschliche Untugenden in kleinen Genrebildern zu züchtigen, worin satirisch das Betragen solcher Personen geschildert wird, denen sozusagen die zu geißelnde Schwäche im Blute liegt.

Ein noch viel fruchtbareres Feld als in England eröffnete sich den moralischen Wochenschriften in Deutschland, wo durch den übermächtigen französischen Einfluß eine fremdartige äußerliche Kultur großgezogen worden war, die zum Wohlstand der Volkskreise und zur geistigen Bildung der Zeit vielfach im umgekehrten Verhältnis stand. Mit der fortschreitenden Aufklärung schärfte sich nun auch der Blick für alle diese Mißstände im öffentlichen und sozialen Leben, und in der Kritik gerade der gesellschaftlichen Gebrechen zeigte sich der deutschen Journalistik, der die Regierungsgewalt politische Fragen aufzugreifen verwehrte, ein Ausweg aus trostloser Knebelung.

Noch fehlte es in Deutschland an einer den weiteren Volkskreisen leicht zugänglichen Zeitschrift, die den geistigen Bedürfnissen Rechnung getragen, aber auch einer förderlichen Gesellschaftskritik den Weg gebahnt hätte. Die deutschen Journale des Thomasius und seiner Nachahmer waren doch nur für gelehrte Stände berechnet und daher nichts weniger als eine unterhaltende Lektüre. Näher kam da dem Volksgeschmack immer noch die populär-historische Journalistik, die sich ganz den Stil der galanten Romane angeeignet hatte und 1718 mit dem

Erscheinen von Faßmanns „Gesprächen im Reiche der Toten" ihren Höhepunkt erreichte. Aber was hier geboten wurde — Dialoge zwischen längst verstorbenen berühmten Männern und Frauen über die verschiedensten Gegenstände —, bewegte sich nur zu oft auf der schwankenden Grenze von seichter Belehrung und lockerem Sinnenkitzel und ging den aktuellen Gesellschaftsfragen, die die moralischen Wochenschriften aufgriffen, aus dem Wege. So bedeuteten diese denn tatsächlich auch für die deutsche Journalistik eine ganz neue Epoche und fanden um so mehr Anklang, als sie trotz ihres neuen Gehaltes mit ihrer seltsamen Vorliebe, ernstgemeinte Themen in Genrebildchen darzustellen oder in allerhand fiktive novellistische Rahmen einzuspannen, noch durchaus dem herkömmlichen Geschmacke Rechnung trugen. Mit dem Beginn der Renaissance erwacht unter dem verödenden Druck der Neuscholastik auch in Deutschland ein fühlbarer Drang nach sinnlich-bildlicher Mitteilung abstrakter Gedankeninhalte. Die breitern Schichten des Volkes waren noch dazu von jeder wissenschaftlichen Bildung ausgeschlossen, schon weil sich die zeitgenössische Gelehrsamkeit tief in den Mantel ihrer lateinischen Geheimsprache hüllte. Es mußte daher, als sich die Aufmerksamkeit der Gelehrten der Volksbildung zuzuwenden begann, im Volke zuerst eine gewisse Empfänglichkeit für ernsthaft belehrende Unterweisung geweckt werden. Wie man das Kind für den Elementarunterricht durch die illustrierte Fibel gewinnt, so schärfte man den Erwachsenen des 17. Jahrhunderts die Weisheitssprüche und Klugheitsregeln alter und neuerer Schriftsteller durch die „Embleme" ein, die sich damals einer ungeheueren Beliebtheit erfreuten und die schon Bacon für das geeignetste Mittel erklärte, Abstraktes anschaulich zu machen. Dieses Streben nach unterhaltender Sinnfälligkeit überträgt sich dann auch auf den literarischen Stil, und man sucht dem Leser das, was wir heute in Abhandlungen und Artikeln geben würden, in novellistischer Einkleidung vorzusetzen. Harsdörffer bot das Wissen eines Konversationslexikons in der Form eines Gesellschaftsspieles, die Buchholz und Lohenstein erteilten Geschichtsunterricht in dickleibigen, abenteuerlichen Romanen, und auch Thomasius hat noch in seiner ersten deutsch geschriebenen Monatsschrift auf jenen, dann auch von den moralischen Wochenschriften wieder angenommenen, fiktiven Aufputz nicht verzichtet.

Schon seit 1713 tauchen in Deutschland moralische Wochenschriften nach englischem Vorbild auf; zuerst in Hamburg, wo sich nach fehlgeschlagenen Versuchen der „Patriot", das Organ der „Patriotischen Gesellschaft" behauptet. Hamburgs Beispiele folgen viele andere Städte, und um die Mitte des Jahrhunderts ist auch in Deutschland die Zahl der moralischen Wochenschriften Legion. Freilich hatten sie hier auf ihrem Siegeslauf anfangs die Atmosphäre des galanten Wesens zu passieren, die damals immer noch über einzelnen Städten gleich parfümierten Nebelschwaden gebreitet lag. Davon blieb der „moralische" Charakter dieser Wochenschriften nicht unberührt. Sie wurden hie und da der Tummelplatz für kleinstädtischen Klatsch, und ihre satirischen Genrebildchen gewährten dann pikante Einblicke in das Liebesleben galanter Schönen. In diese Richtung entarteter moralischer Wochenschriften gehören vor allem die „Nouvellen" des Leipziger Schriftstellers Henrici-Picander.

In der Schweiz wurde die erste moralische Wochenschrift in dem politisch etwas freier organisierten Zürich gegründet. Zwei Gelehrte, Johann Jakob Bodmer (1698—1783) und Johann Jakob Breitinger (1701—1776) bildeten hier mit einigen Freunden eine „Cotterie der Mahler", die 1721 die „Discourse der Mahlern" herausgab. Getreu der Spitzmarke, die sie ihrer Vereinigung gegeben hatten, zeichneten auch die einzelnen Mitglieder die von ihnen gelieferten Beiträge mit den Namen berühmter Maler. Diese Wochenschrift hörte zwar schon 1723 wieder zu erscheinen auf und wurde erst 1746 als „Der Mahler der Sitten" neu aufgelegt, nimmt aber in der Geschichte des deutschen Zeitschriftenwesens und der Ästhetik eine bedeutsame Stellung ein. Neben den üblichen moralischen Genrebildchen finden sich da philosophische, literarische und kunsttheoretische Diskurse. Das zeitgemäße Thema von der Erziehung wird behandelt, auch die Frage der Frauenbildung berührt, aber im Verzeichnis einer „Damenbibliothek", die die „Mahler" für ihre Leserinnen zusammenstellen, werden — und das ist bezeichnend für Bodmers und Breitingers eigenen Bildungsgang — unter 34 Werken nur 5 deutsche aufgeführt. Die literarischen Diskurse, über denen durchwegs der Geist Addisons schwebt, bekämpfen die Zweite Schlesische Schule und fällen über französische und englische Literatur Urteile, die, von Boileaus Anschauungen bestochen, teils geschmacklos sind, teils auf

lückenhafter Belesenheit beruhen. Die theoretischen Diskurse endlich legen den Grund zu der in ihrem Wert und ihrer Wirkung so oft überschätzten Poetik der Schweizer. Schon jetzt weisen zwei Gemeinplätze aus dem klassischen Altertum ihren Ansichten Ziel und Weg. Der eine: „Poesie ist Nachahmung der Natur" und der andere, ein Ausspruch des Simonides, den schon die Pegnitzschäfer des 17. Jahrhunderts gläubig nachbeteten, „daß Poesie eine redende Malerei und die Malerei stumme Poesie" sei. Demgemäß verlangen die „Discourse" von der Kunst peinlich genaue Wiedergabe der Natur. Das Gemeinsame in den einzelnen Künsten ist Naturnachahmung, das Unterscheidende zwischen ihnen liegt nur in dem Material, durch das sie in Erscheinung treten.

Trotz scharfen Angriffen, denen die Discourse ausgesetzt waren, ließen sich Bodmer und Breitinger nicht in ihrem Glauben beirren, daß sie dazu berufen seien, die willkürliche literarische Kritik in Deutschland auf festen Boden zu stellen. Sie schritten daher, mit reicheren Literaturkenntnissen ausgerüstet, an den weitern Ausbau ihrer Theorie. Indessen führte ihre nächste Abhandlung „Von dem Einfluß und dem Gebrauche der Einbildungskraft" (1727), die nur der erste Teil einer großangelegten und auf Wolffs Philosophie fußenden Ästhetik sein sollte, über die Discourse nicht merklich hinaus. Wie dort wird auch hier im Sinne der ältern Psychologie die „Imagination" noch nicht als schöpferische Phantasie, sondern bloß als reproduzierende Fähigkeit des Gedächtnisses gedeutet, doch wird dem poetischen Enthusiasmus als einer die Imagination anspornenden und schärfenden Kraft größere Beachtung geschenkt. Von der Dichtkunst verlangen jetzt die beiden Theoretiker nicht mehr peinlich genaue Naturnachahmung, sondern Hervorhebung der wichtigsten Umstände bei gleichzeitiger Unterdrückung der nebensächlichen, ein recht glücklicher Gedanke, der aber wieder in der Behauptung untergeht, der ästhetische Genuß entspringe aus der Wahrnehmung der Ähnlichkeit zwischen dem dargestellten Urbilde und seinem Abbilde. Aus dieser Ansicht ergibt sich weiter, daß sich die Poesie zur Darstellung natürlich auch nur bekannte Gegenstände wählen dürfe, die eben jenen Vergleich von Original und Kopie zulassen.

Unterdessen erfaßte in Deutschland das Verlangen nach einer grundlegenden Ästhetik immer weitere Kreise. Einmal hoffte man, mit Hilfe der Wolffschen Methode und zum Heil der verwilderten Dichtung für

das Künstlerisch-Schöne bindende Normen gewinnen zu können, ein Plan, den erst viel später Alexander G. Baumgarten mit der Begründung der Ästhetik als einer selbständigen Wissenschaft durchführte. Dann aber stand damals auch in Frankreich, wohin die Deutschen unablässig ihre Blicke lenkten, nach dem Auftreten des feinsinnigen Dubos (1719) die Erörterung kunsttheoretischer Fragen auf der Tagesordnung. Gleichzeitig mit der Abhandlung von der Einbildungskraft erschien in Deutschland eine Schrift des Hofdichters Johann Ulrich König: „Untersuchung von dem guten Geschmack", und vom Jahre 1728 ab steht Bodmer mit dem italienischen Grafen und Theaterfreund Pietro di Calepio in einer sehr anregenden Korrespondenz über ästhetische Grundfragen („Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes" [1736]). Charakteristisch für seine Denkweise faßt darin Bodmer den Geschmack noch als ein allgemeingültiges und beweisbares Verstandesurteil auf, wiewohl inzwischen schon Dubos das ästhetische Empfinden in scharfer Scheidung von begrifflicher Erkenntnis sogar einem besondern sechsten Sinne überwiesen hatte. Den schriftlichen Verkehr mit Calepio unterhielt Bodmer übrigens noch längere Zeit. Ließ er sich doch sogar durch ein Werk des Grafen, das einen geistvollen Vergleich zwischen der tragischen Dichtkunst der Italiener und der Franzosen zog, zu einer seiner Begabung ganz fernliegenden Untersuchung über Wesen und Wirkung des Tragischen verleiten!

Durch diesen in lateinischer und italienischer Sprache geführten Gedankenaustausch, noch mehr aber durch verschiedene andere Arbeiten wurden die beiden Schweizer Freunde zunächst einmal von ihrem geplanten ästhetischen Hauptwerk abgedrängt. Im Jahre 1734 lieferte Bodmer mit einer kleinen gereimten Literaturgeschichte („Charakter der teutschen Gedichte") den frühen Versuch einer zusammenhängenden Darstellung unseres Schrifttums, und zwei Jahre vorher war seine schon längst vollendete Prosaübersetzung von Miltons „Verlorenem Paradies" ans Licht getreten, durch die der englische Epiker in Deutschland erst eingebürgert worden ist, zumal sich Bodmer zu Gottscheds größtem Verdruß in Wort und Schrift auch weiterhin bemühte, dem religiösen Dichter immer neue Freunde zuzuführen.

Die rationalistische Renaissance und ihre Gegner.

In Leipzig, der aufstrebenden Stadt der Messen und Bücher, wo sich die gegen Ende des 17. Jahrhunderts Mode werdenden galanten Lebensformen sehr früh eingebürgert hatten, traf auf der Flucht vor den Werbern des Preußenkönigs am 3. Februar 1724 der kaum vierundzwanzigjährige Ostpreuße Johann Christoph Gottsched ein. An der Königsberger Universität waren die frühentwickelten literarischen Neigungen des jungen Mannes von seinem Lehrer Pietsch in die nüchterne Richtung der Hofdichter abgelenkt worden, so daß Gottsched schon ein gewisses Vorurteil gegen alles Preziöse und Marineske in der zeitgenössischen Literatur in die Stadt an der Pleiße mitbrachte.

Unter der literarischen Bohême Leipzigs, die sich mit allerhand Gelegenheitsdichtungen oder laszíven Reimereien ihr Brot verdiente und an deren Spitze der begabte, aber verlotterte Henrici-Picander stand, war gerade bei Gottscheds Eintreffen eine wüste Katzbalgerei ausgebrochen, und schon diese verwilderten Verhältnisse würden wohl den ernsten jungen Ostpreußen von einem Anschluß an Henrici und dessen Genossen abgeschreckt und den gelehrten Kreisen der Stadt genähert haben, auch wenn ihn nicht der glückliche Zufall, im Hause Burkhard Menckes einen Erzieherposten zu finden, von selbst in diese Richtung gewiesen hätte. Gottsched, damals schon von den volkserzieherischen Aufgaben der Poesie überzeugt, beginnt sogar, in seinem neuen Aufenthaltsort kaum warm geworden, mit heftigen Ausfällen gegen Henricis seichte Marktware und unterbindet auch dessen Wirksamkeit in Leipzig allmählich vollständig.

Mit dieser Reinigung lokaler literarischer Verhältnisse hatte er eigentlich sein Kulturwerk schon in Angriff genommen. Der Streit mit Henrici war nur das einleitende Scharmützel zu seinem viel größeren Kampfe um die Heraufführung einer neuen Geisteskultur in Deutschland und um die Hebung der so tief gesunkenen deutschen Poesie. In welcher Richtung sich diese Bemühungen bewegten und welche historische Stellung damit Gottsched in unserer Literaturgeschichte gewinnt, soll im folgenden näher beleuchtet werden.

Soviel starke künstlerische Triebe sich auch im Hochbarock der deutschen Dichtung offenbarten, der Mangel an großen Begabungen ließ

diese seelischen Dispositionen nicht zur gestaltenden Reife kommen, und in seiner formelhaften Erstarrung, in der seltsamen Mischung von marinesken und preziösen Elementen bedeutet der dekadente Barockstil am Ende des 17. Jahrhunderts zweifellos die Bankerotterklärung der Opitzschen Renaissance, deren letzte Entwicklungsphase er war. Wäre Gottsched eines Einblicks in geistesgeschichtliche Zusammenhänge fähig gewesen, dann hätte er nunmehr folgerichtig die deutsche Literatur, deren Aufschwung er wollte, dort anknüpfen müssen, wo sie Opitz losgerissen hatte, an die Grundlagen des Volkstums. Er hat das nicht getan. Er wählte den von Boileau in Frankreich eingeschlagenen Weg, verwarf die modernen Italiener und Spanier, an denen sich auch die deutsche Barockdichtung emporgerankt hatte, und empfahl neben den (klassizistischen) Franzosen die Griechen und Römer als nachahmenswerte Muster. So gelangte er auf dem Umwege über sein französisches Vorbild zu Opitz' Ausgangspunkt zurück. Er wurde Begründer einer neuen Renaissance.

Sie verhält sich zu der eines Opitz ungefähr so, wie die Renaissancebestrebungen eines Boileau sich zu denen der Plejade verhalten. Opitz empfahl die Alten zur Nachahmung, weil nach seiner Meinung auf diesem Wege die Italiener und Franzosen bereits zu einer nationalen Dichtkunst gelangt wären. Der von ihm ins Leben gerufenen Renaissance fehlte die philosophische Fundierung, sie war *naiv*. Trotz der Vorschriften seiner Poetik war Opitz in seiner eigenen Dichtung auch bereits barocken Einflüssen zugänglich, und man kann wohl schwer den Zeitpunkt angeben, wo sich die deutsche Renaissance in den Barockstil verliert. Gottscheds Renaissance ist hingegen wie die Boileaus *rationalistisch*. Sie sucht methodische Anlehnung an Wolffs System unter stärkster Betonung des rationalen Elementes. Und der fanatische Überwachungseifer ihres Schöpfers suchte diese Renaissance von jeder Vermischung mit heterogenen Geistesströmungen reinzuhalten. Darum ist diese Richtung auch der Entfaltung echter Kunst weit abträglicher gewesen als die ältere Opitzsche Richtung. Und wenn diese zum Schluß nur in den wilden Irrgarten eines verfallenden Barockstils auslief, endete Gottscheds Renaissance in der Sackgasse eines ausgesprochenen Banausentums. Gottsched pflegte die von ihm getroffenen Maßregeln zur Hebung der deutschen Literatur mit dem Hinweis auf den

Tiefstand der deutschen Dichtung gegenüber der griechischen, römischen und französischen einzuleiten. Eben diesen Vergleich führte auch Opitz zur Begründung der Notwendigkeit einer deutschen Renaissancepoesie ins Feld. Und der Leipziger Professor durfte trotz des gewaltigen Zeitunterschiedes genau so sprechen wie die einstige Größe von Boberfeld, weil die französische Literatur in ihrer Entwicklung der unsern tatsächlich immer ein Jahrhundert voraus war. Gottsched teilte mit dem 17. Jahrhundert noch all die laren Begriffe vom geistigen Eigentum. Gab er doch in Leipzig sogar die Schriften seines Lehrers Pietsch heraus, ebenso ungebeten und eigenmächtig wie einst Zincgref die Gedichte seines Freundes Opitz. Er hatte aber auch noch keine Ahnung von der nationalen Bedingtheit einer Kunst. Daher konnte er sich die von ihm erstrebte Gleichstellung der deutschen mit der französischen Literatur nicht relativ denken, nämlich als Rivalität bei strenger Wahrung der besondern Kunstprinzipien beider Literaturen, sondern nur absolut, im Sinne einer getreuen Nachahmung. Nachdem die Deutschen an ihre Renaissancebestrebungen durch anderthalb Jahrhunderte ihre besten geistigen Kräfte verausgabt hatten, da erst kam Herder und baute ihnen ihre Dichtung wieder auf den volkstümlichen Grundlagen auf, von denen sie Opitz gewaltsam getrennt und Gottsched künstlich ferngehalten hatte. Daher ist es falsch, in letzterem immer nur das Mittelglied zu sehen in der Entwicklung unserer Literatur vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis zu Lessing herauf. Lessing bildet trotz seiner geistigen Bedeutung keinen Eckstein in der Geschichte der neuern deutschen Dichtung. Die markierenden Wendepunkte darin sind Opitz und Herder, die Renaissance und die Geniezeit.

Große Dichter gehen nicht immer aus Zeiten hervor, wo die Durchschnittsbildung der breiten Volksmassen bereits eine gewisse Höhe erreicht hat. Diese Tatsache übersah Gottsched ebenso wie die andere, daß nicht die Kunst der Menge, sondern die des genialen Einzelnen das kulturelle und literarische Niveau einer Generation oft mit einem Wurfe emporreißt. Gottsched ging nicht etwa darauf aus, unter seinen Zeitgenossen verheißungsvolle Talente zu entdecken und durch deren Förderung und Heranbildung sein literarisches Problem zu lösen. Er sonderte dieses nicht von den übrigen kulturellen Problemen der Aufklärung, er behandelte es vielmehr mit diesen in gleichem Zuge. Er

wollte Literatur züchten, wie er Frauen bilden, die Schaubühne reinigen, die Redekunst verbessern und die rationalistische Philosophie verbreiten wollte. So ist sein Reformwerk von vornherein in allen Einzelheiten unter volkserzieherische Gesichtspunkte gestellt und auf Massenwirkung berechnet. Dahin aber wurde dieser Mann schließlich auch durch seine Herrschsucht gebracht, die wir uns bei aller Hochachtung vor seiner patriotischen Gesinnung doch als geheime Triebfeder seiner gesamten Tätigkeit zu denken haben. Er war weder ein Künstler noch ein selbständiger Denker. Für jede seiner Reformen gibt es irgendwie und irgendwo ein Vorbild und eine Vorbereitung. Aber er war ein großartiger Organisator, ein glücklicher Fortsetzer schüchterner Versuche. Wo er Fundamente vorfand, hat er immer weitergebaut; nur ist er über den ersten Stock nie hinausgekommen. Sein Blick war auf die unmittelbaren Bedürfnisse der Gegenwart eingestellt, nie in die Ferne gerichtet. Ein solcher Mann kann sich als Einzelpersönlichkeit nicht durchsetzen, kann immer nur von der Menge gehoben und getragen werden. Mit einem Scharfblick sondergleichen hat sich daher Gottsched auch gleich in seinen Anfängen alles dienstbar gemacht, was ihm irgendeine Wirkung auf die Massen und damit eine literarische Vorherrschaft versprach.

Er arbeitet sich zum Senior einer landsmannschaftlichen Vereinigung empor, der sog. „Deutschübenden Gesellschaft". Er tauft sie in „Deutsche Gesellschaft" um, hebt die landsmannschaftlichen Schranken auf, an die sie bisher gebunden war und macht aus ihr einen literarischen Verein. Mit der Erweiterung ihrer Ziele hofft er seine Gesellschaft allmählich nach Art der französischen Akademie zu einer das gesamte deutsche Literaturleben der Zeit beherrschenden Institution auszubauen. Darum wirbt er für sie nicht nur im Bürgertum, sondern auch in Adelskreisen Mitglieder; denn er weiß, welche Hilfe ihm ein endlich für die deutsche Literatur gewonnener Adel bei seinem Reformwerk leisten könne. Da muß es für dichtende Dilettanten ein besonderer Anreiz gewesen sein, daß die Deutsche Gesellschaft seit 1730 die Schriften ihrer Mitglieder herausgab. Gingen auch die letzten und höchsten Hoffnungen, die Gottsched in seinen Verein setzte, nicht in Erfüllung, so diente ihm dieser doch bei seiner Reformarbeit Jahre hindurch als stärkster Stützpunkt; denn schon durch ihr eigenes rasches

Wachstum, noch mehr aber durch die zahlreichen Nachahmungen, die sie in den verschiedensten Gegenden Deutschlands erfuhr, gestattete die Deutsche Gesellschaft ihrem Senior eine Wirkung auf weitere Volkskreise. Und wiederum einen mächtigen Einfluß auf die breiten Massen der Nation gewann Gottsched durch seine journalistische Tätigkeit.

Leipig war der Erscheinungsort der „Acta eruditorum", des ersten deutschen, wenn auch lateinisch geschriebenen Gelehrtenjournals. Hier kursierten seit 1723 die Nouvellen Henrici-Picanders, und in eben dieses Jahr fällt auch der erste Versuch mit einer Leipziger moralischen Wochenschrift. Auch als Journalist konnte demnach Gottsched seine Saat bereits in geackertes Erdreich streuen. Ihn lehrte gerade das Beispiel Henricis, daß mit wissenschaftlichen Zeitschriften noch lange nicht alle Aufgaben des deutschen Journalismus gelöst waren. Das Publikum verlangte aktuellen Lesestoff, der ihm die Gegenwart wie in einem Spiegelbild vorhielt. Zur volkserzieherischen Ausbeutung dieses Triebes brauchte man nur das, was Henricis brühheiß verschlungene Nouvellen boten, von den auf Sensation berechneten Zutaten und der allzu pikanten Verbrämung zu läutern und unter ernste Gesichtspunkte zu stellen. Das aber führte geradenwegs auf die moralischen Wochenschriften zurück. Gottsched eröffnete denn auch seine journalistische Tätigkeit mit der Herausgabe einer moralischen Wochenschrift „Die vernünftigen Tadlerinnen", von der 1725 und 1726 anfangs zu Halle, dann zu Leipzig wöchentlich ein Stück erschien. Das Journal wollte die sittliche und geistige Bildung der Frauen heben und, um gerade das Interesse der Leserinnen an das Unternehmen zu fesseln, gaben sich die Verfasser als Frauen aus. In Wirklichkeit hat außer Gottsched ein gewisser Johann Georg Hamann und Johann Friedrich May an der Wochenschrift mitgewirkt. Aber alle drei bedienten sich zur Zeichnung ihrer Beiträge weiblicher Pseudonyme.

Mit dem Gedanken, nicht nur die sittliche, sondern auch die geistige Bildung der Frauen zu heben, ist Gottsched ebenso Sachwalter des Erbes der Renaissance wie Vertreter des Geistes seiner eigenen Zeit. Im 17. Jahrhundert beginnen die Frauen an der deutschen Dichtung wieder tätigen Anteil zu nehmen. In dieser Beziehung war allerdings

die Renaissancekultur der andern Nationen der deutschen vorangeeilt. Frankreich war damals schon das klassische Land der Literatursalons, und Holland wies in Kunst und Wissenschaft weibliche Phänomene auf, die in Deutschland teils Bewunderung, teils Entsetzen erregten; denn hier waren die Ansichten über die Frauenfrage noch sehr geteilt. Während Zesen die Frauenbewegung nach Kräften förderte, schrieb Rachel als erbitterter Gegner jeder Schriftstellerin die bekannten Verse, daß den Männern nur die Feder und der Bart gehöre. Thomasius aber wollte auch den Frauen die Tore der Wissenschaft öffnen, und in den englischen moralischen Wochenschriften stand ja das Interesse für die sittliche und geistige Erziehung der Frau immer im Vordergrund.

Nun hatte gerade in Leipzig das französische Prezïösentum die Frauen aller Stände zu leichtsinnigem Lebenswandel, verschwenderischem Luxus und geistiger Interesselosigkeit verführt. Darum blühte auch auf diesem Boden in den Kreisen Henricis eine ziemlich scharfe Frauensatire, die aber keine moralischen Zwecke verfolgte, sondern in der indiskreten Aufdeckung von Intimitäten nur dem Leipziger Modegeschmack huldigte. Immerhin fand Gottsched hier Anknüpfungspunkte für seine weitaus ernsteren Bemühungen. Er sucht mit seinem Journal bei den Frauen nationale Gesinnung, Verständnis und Liebe für die deutsche Muttersprache, aber auch für alte deutsche Sitte zu wecken, für Wissenschaft und Poesie. Was diese anlangt, so berührt er sich in den vernünftigen Tadlerinnen mit den „Discoursen der Mahlern“ in einer offenen Kriegserklärung an den Marinismus der zweiten Schlesier. Und eben diese Abneigung gegen den schwülstigen Barockstil läßt ihn auch von einer dichterischen Betätigung der seiner Meinung nach noch naiv und natürlich empfindenden Frauen eine Gesundung der literarischen Verhältnisse erwarten.

Weniger auf Frauenbildung als auf den Durchbruch der rationalistischen Weltanschauung war Gottscheds zweite moralische Wochenschrift „Der Biedermann“ berechnet (1726—1729). Aus der Tendenz des Journals erklärt sich auch sein Inhalt. Zunächst der Kampf gegen Zauberei, Aberglauben und Wahrsagerei, aber auch Ausfälle gegen die literarischen Gebilde einer lebhaften Phantasie, wie Romane, Ritterbücher und Volkssagen, kurz gegen die übersinnlichen und wunderbaren Elemente in der Dichtung. Und von der gleichen

Kämpferstellung aus erfolgt bereits hier Gottscheds erster Angriff auf die Oper, damals noch eine Hüterin des absterbenden Barocks. Was in der Poesie die Grenzen des eben noch Erklärbaren übersteigt, wird nicht als Offenbarung einer künstlerischen Sehergabe gedeutet, sondern als Konzession an das Unterhaltungsbedürfnis des „Pöbels".

Endlich weckte die mit der fortschreitenden Aufklärung wachsende Reife für öffentliche Diskussionen wissenschaftlicher Probleme auch das Bedürfnis nach einem kritischen Journal, das literarische Fragen nicht wie die moralischen Wochenschriften im bunten Durcheinander mit allerhand sozialen behandelte und das auch nicht erst zu novellistischen Einkleidungen und dichterischen Fiktionen greifen mußte, um seine Artikel dem Publikum schmackhaft zu machen. Diesem Bedürfnis entsprachen die von Gottsched und einem seiner Mitarbeiter zuerst im Dienste der „Deutschen Gesellschaft" von 1732—1744 herausgegebenen „Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit", ein Journal, das schon in seiner Anlage einen wesentlichen Fortschritt über die Zeitschriften des Thomasius hinaus bedeutet und in gewissem Sinne das „erste Literaturjournal in Deutschland" genannt werden kann.

Einen andern Weg, die künstlerische Kultur der Deutschen zu heben, beschritt Gottsched mit seiner Bühnenreform. Zu ihrem Verständnis müssen wir die Grundgedanken seiner Poetik heranziehen, die in seinem berühmten „Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen" niedergelegt sind.

Das aus akademischen Vorlesungen entstandene Buch ist 1729 zum ersten Male erschienen und hat bis zum Jahre 1751 vier Auflagen erlebt. Mit der Idee, dichterischer Praxis durch theoretische Vorschriften eine feste Unterlage zu geben, tritt, von außen betrachtet, Gottsched nur in die Reihen der vielen, ja allzuvielen, die seit Opitz den deutschen Büchermarkt mit Poetiken überschwemmten. Und wieder werden wir in die Zeitgrenzen des 17. Jahrhunderts zurückgeworfen, wenn sich auch seine „Critische Dichtkunst" genau so wie die früheren Poetiken als Kompilation entpuppt und wenn man unter seinen Quellen neben allerhand neueren französischen Schriften auch noch die alte lateinische Humanistenpoetik des Cäsar Scaliger anführen muß! Dennoch ist Gottscheds Poetik die erste, die ihre Themen mit kritischem Geiste durch-

spricht und sich dabei auf ein bestimmtes philosophisches System stützt, auf die „mathematische" oder „demonstrierende" Methode Christian Wolffs. Daher zeichnet sich das in einen theoretischen und praktischen Teil gegliederte Werk trotz innerer Widersprüche und trotz der im Geist der rationalen Philosophie gelegenen pedantischen Klassifizierungssucht doch durch eine gute Kompositon vor ältern Arbeiten dieses Schlages, aber auch vor den Schriften der Schweizer aus.

Manches in den Anfangskapiteln der „Critischen Dichtkunst" scheint gegenüber der Vergangenheit eine modernere Auffassungsweise anzukünden. Ohne eine gewisse Begabung kann nach Gottsched kein Dichter entstehen, und zu seiner Kunst gehört auch eine gründliche Menschenkenntnis. Aber freilich ganz noch im Sinn der Poetiker der Renaissance wird vom Dichter auch hier ausgiebige Gelehrsamkeit verlangt. Die seelische Erregtheit der Barockzeit, die sich bei der Zweiten Schlesischen Schule in einer lasziven, bei den Mystikern in einer verhaltenen Erotik geäußert hatte, ist in Gottsched schon ganz verebbt. Die dichterische Begabung ist ihm im wesentlichen doch nur eine intellektuelle, und von der Möglichkeit, daß sie nur auf ein bestimmtes Kunstgebiet beschränkt sein kann, hat er keine Ahnung. Den Geist des Barocks bekämpft er auf der ganzen Linie, ob er ihm nun in der deutschen Literatur bei den zweiten Schlesiern begegnet, in der italienischen bei Marino und Guarini, in der englischen bei Milton oder in der Antike bei Seneca und Lucan. Das Feuer der Phantasie soll durch „gesunde Vernunft" gemäßigt sein, und gegenüber der ausschweifenden Sinnlichkeit der Lohenstein, Hofmannswaldau und der „geilen Italiener" wird schon jetzt der sittigende Beruf des Dichters betont. Das ästhetische Empfinden oder der „gute Geschmack", über den ein weiteres Kapitel handelt, wird auch von Gottsched auf reine Verstandestätigkeit bezogen, wenn auch nicht mit der unbeirrbaren Sicherheit eines Bodmer und Breitinger. Das Wesen des guten Geschmacks enthüllt sich in der Übereinstimmung des urteilenden Verstandes mit den Regeln der Vollkommenheit, wie sie einem schönen Gegenstand zugrunde liegen. Vergeblich hat man sich bemüht, diesen berühmten „Regeln" Gottscheds eine tiefere Auffassung zu unterschieben, nur weil er sagt, daß sie ihren Grund in der „unveränderlichen Natur der Dinge" hätten. Die Schweizer sprachen ebenso, und doch kann man beiden noch ganz im Banne einer dogmatischen

Philosophie befangenen Parteien nicht zumuten, daß sie etwa mit Kants kritischem Wagemute die Grundlagen der Ästhetik erkenntnistheoretisch erfaßt hätten. Lediglich mit der Ehrfurcht der Renaissance vor den Kunstanschauungen der Alten haben diese Männer das, was Aristoteles, Horaz und andere über die Dichtkunst sagten, als Aufdeckung immanenter Kunstgesetze gläubig hingenommen. Daher denn auch Gottsched den guten Geschmack für etwas Feststehendes, Absolutes, nicht für etwas Relatives, von Zeit, Örtlichkeit und nationaler Eigenart durchaus Abhängiges ansieht. Es ist gewiß ein schöner Gedanke, wenn er weiter, durchdrungen vom Bewußtsein der sittlichen Aufgaben der Kunst, den Dichter davor warnt, sich nach dem Geschmack seines vaterländischen Publikums zu richten und ihm den Beruf vorschreibt, Erzieher des Volkes zu einer höhern Kultur zu sein; aber diese gewollte Entwurzelung des Dichters aus dem kräftigen Nährboden völkischen Denkens und Empfindens ist doch kein Schritt in die Zukunft hinein. Auch an diesem Zuge erkennen wir wieder die Nachwirkung der Renaissance, die dem volkstümlichen Schrifttum des 16. Jahrhunderts eine gelehrte Kunstpoesie entgegengestellt hatte.

An dem aristotelischen Begriff der Naturnachahmung als dem Wesen der Dichtkunst festhaltend geht Gottsched dann auf die verschiedenen Gattungen der poetischen Nachahmung ein. Höher als die Nachahmung der natürlichen Dinge, die Beschreibung, die Schilderung, kurz die poetische Malerei stellt er die Art der Nachahmung, bei der der Dichter zur Darstellung fremder Erlebnisse und Affekte entweder die Maske eines andern annimmt oder einem andern eine Rolle erteilt. Eine dritte Art von poetischer Nachahmung ist dann, wie Gottsched mit verändertem Einteilungsprinzip weiter ausführt, die Nachahmung von Handlungen. Er nennt sie Fabel und erklärt sie für die höchste Stufe der poetischen Nachahmung. Hier verliert er sich allerdings in völlige Unklarheit, denn er gebraucht das Wort Fabel bald im Sinne von μῦθος (Erfindung), bald wieder im Sinne von Tierfabel. Gerade mit der Unterschiebung des letzteren Begriffs an dieser wichtigen Stelle seines Werkes hat er die unbedeutende Gattung der Tierfabel für die dichterische Praxis und Theorie der Folgezeit bis zu Lessing herauf ganz ungebührlich in den Vordergrund gerückt.

Die „Fabel" aber im Sinne einer Erfindung, einer Fiktion erklärt

Gottsched mit Recht für die Seele der Dichtkunst. Den Begriff der Nachahmung, die doch das Wesen der Poesie ist, faßt er nun nicht im Sinne einer naturgetreuen Wiedergabe, sondern, wie es auch schon vor ihm oft geschah, im Sinne einer künstlerischen Auswahl, einer Erfindung, einer Fiktion. Die aber nennt er auch Fabel und deutet sie als künstlerische Veränderung wirklicher Vorfälle, sozusagen des zu poetischer Gestaltung aufgegriffenen Rohstoffs. Er definiert daher die Fabel als die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt. Der moralische Satz spielt natürlich auch hier wieder die Hauptrolle, und Dichtungsgattungen, die im Gegensatz zum Epos und Drama eine Fabel nicht besitzen, sieht Gottsched folgerichtig auch für poetisch minderwertig an. Daß er mit diesen Erwägungen die deutsche Lyrik nicht gefördert hat, ist begreiflich, doch soll nicht übersehen werden, daß diese Konsequenz aus seinen Kunstanschauungen glücklicherweise auch der inhaltslosen Gelegenheitsreimerei der Zeit wie der in Manier ausgearteten Naturbeschreibung à la Brockes ihren Wert absprach, und daß auch die allmählich zur literarischen Seuche anwachsende Gedankendichtung der Aufklärung an solchen Äußerungen wenigstens keine Stütze finden konnte.

In einem besondern Kapitel behandelt Gottsched das Wunderbare und Wahrscheinliche in der Poesie. Das Wunderbare läßt er in der Dichtung nur in bescheidenem Ausmaße gelten, wie sich denn der Schüler Wolffs hoch erhaben fühlt über den Gespenster- und Herenglauben, den im 17. Jahrhundert noch Männer wie Gryphius und Grimmelshausen mit der Menge teilten. Ernstlich rügt er in der Dichtung alle mit nicht „genugsamer Wahrscheinlichkeit" erdachten Wunder. Da sind es besonders Miltons übersinnliche Darstellungen, da sind es die Göttererscheinungen und märchenhaften Züge des Théâtre italien, die seinen lebhaften Unwillen erregen. Dem Wahrscheinlichen räumt er in der Poesie natürlich unbedingte Geltung ein, und recht schulmeisterhaft mustert er die großen Dichtungen der Antike und der Neuzeit, um ihnen allerhand Verstöße gegen das Wahrscheinlichkeitsprinzip anzukreiden. Wieder kommt dabei Milton schlimm weg.

In den ausführlichen Kapiteln über den poetischen Stil steht Gottsched vor allem mit seiner Polemik gegen „altfränkische", d. h. alt-

deutsche Wörter und mit seiner Ablehnung der Sprache Luthers im äußersten Gegensatz zu dem spätern Sturm und Drang. Es läßt sich aber nicht leugnen, daß unser Kritiker den Schweizern mit einem feinen Stilgefühl wie auch mit einer warmen Liebe zur Muttersprache überlegen war. Den einseitigen Purismus Zesens sehr einsichtsvoll in die Schranken weisend, findet Gottsched doch auch recht herzerquickende Worte gegen die herrschende Sprachmengerei. Er erklärt sich nicht rundweg gegen neue Wortbildungen, und wenn er in ihrer Billigung doch allzu vorsichtig ist, so müssen wir uns eben erinnern, daß er sein Buch zu einer Zeit schrieb, wo sich talentlose Epigonen der Barockzeit in allerhand Sprachvergewaltigungen gefielen. Daß er in der „verblümten Schreibart" alle Dunkelheit vermieden wissen will und in der gebundenen wie ungebundenen Rede nach Möglichkeit auch jede Abweichung von der natürlichen Wortfolge, daß er beim Substantiv die Anwendung nur eines Epithetons verlangt, kurz, daß er gegen die kühne Formensprache des Barocks die schlichtere, klarere und leidenschaftslosere der Griechen, Römer und klassizistischen Franzosen ausspielt, läßt sich nicht anders von diesem ganz in den Begriffen einer rationalistischen Ästhetik erstarrten Manne erwarten, der mit seinem poetischen Empfinden einem Opitz und Neukirch, allenfalls noch einem Gryphius folgen konnte, aber der sonstigen Entwicklung unserer Literatur über die Pegnitzschäfer hinaus hilflos gegenüberstand. Für sprachlichen Naturalismus hat Gottsched selbstredend auch nur wenig übrig, wie ihm eben alles, was auf volkstümliche Urwüchsigkeit deutete, fremd blieb. Selbst wo er, wie in der Komödie, eine niedrige Ausdrucksweise zuläßt, will er doch immer die Grenzen der Wohlanständigkeit gewahrt wissen.

Erörterungen über Fragen der Metrik und Prosodie beschließen den ersten Teil der „Critischen Dichtkunst". Da zeigt sich Gottsched noch durchaus nicht als der fanatische Verfechter des Reimes, der er hernach unter seinen Kämpfen mit den Schweizern und beim Aufkommen der reimlosen Poesie in Deutschland geworden ist. Er empfiehlt hier sogar reimlose Übersetzungen aus antiken Schriftstellern und möchte den Reim auch aus der Sprache der Dramen entfernt haben.

Im zweiten Teil der „Critischen Dichtkunst" handelt Gottsched von den einzelnen Dichtungsgattungen, eine jede gegen die andere scharf

abgrenzend. Was er über die Lyrik zu sagen weiß, ist ganz bedeutungslos. Die Idylle erklärt er für die Nachahmung einer gewesenen Welt. Ihr Sittlichkeitsgehalt liegt in den abgeschilderten Gestalten. Auch das Epos muß einen moralischen Endzweck haben. Gottsched nennt es das „rechte Hauptwerk und Meisterstück der ganzen Poesie"; doch ist ihm der tiefgreifende Unterschied zwischen dieser Dichtungsgattung und der Tierfabel ebensowenig aufgegangen wie den Schweizern. Das Drama zerlegt er in die zwei Unterarten: Tragödie und Komödie. Erweckung von Mitleid und Schrecken ist der Zweck der Tragödie. Auch für sie wird ein moralischer Satz verlangt und im engsten Anschluß an die klassische Tragödie der Franzosen Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit. Mit dem Wahrscheinlichkeitsprinzip, das ihm auch dazu dient, die Einheit von Ort und Zeit logisch zu begründen, und mit dem Prinzip der Naturnachahmung hat sich Gottsched selbst die engste Fessel geschmiedet. Beide Forderungen führen ihn in seiner Dramaturgie wie in seiner ganzen Poetik immer wieder zu realistischen Konsequenzen, während er gleichzeitig mit dem Drängen nach Stilisierung und moralischer Tendenz einer idealistischen Kunstrichtung zustrebt. Das Übersinnliche, das er für das Epos noch in beschränktem Maße zuließ, lehnt er für das Drama, das durch lebende Personen auf der Bühne verkörpert wird, rundweg ab, und während er der dem Epos zugrunde liegenden Geschichte wenigstens eine monatelange Dauer zugestand, schreibt er der Fabel des Dramas, das innerhalb 3—4 Stunden dargestellt werden müsse, ein Zeitausmaß von höchstens 12 Stunden vor. Und neben diesen Hauptforderungen haben zahlreich stilistische und technische Vorschriften des Leipziger Literaturdiktators wie die Verwendung des erhabenen Sprachstils in der Tragödie, ihre Einteilung in 5 Akte, dann die Verbannung der Monologe und des Aparte von der Bühne, ferner das strenge Verbot, die Szene auch nur für Augenblicke leer zu lassen, bis zu Lessing herauf schwer auf dem dramatischen Schaffen der Deutschen gelastet. Doch soll nicht übersehen werden, daß Gottsched aus dem Wahrscheinlichkeitsprinzip auch einige Forderungen wie die der Kostümtreue herleitete, womit er einen segensreichen Einfluß auf die Darstellungen der Wanderbühne ausübte, die noch ganz unbedenklich Römer und Römerinnen in Rokokokleidung auftreten ließ. Daß Gottsched gegen die damalige Oper, die mit der raffiniertesten Maschinerie

und dem buntesten Dekorationszauber lediglich die Schaulust der Menge zu befriedigen suchte, die noch dazu in ihren Texten den Barockstil konservierte und die Personen nicht redend, sondern singend auftreten ließ, einen wahren Vernichtungskrieg führte, finden wir bei diesem Fanatiker des Prinzips der Wahrscheinlichkeit und der moralischen Wirkung begreiflich. Ebenso dürfen wir es dem übereifrigen Bühnenreformator vergeben, daß er bei seiner Bekämpfung des rohen und unflätigen Hanswursts ganz die volkstümlichen Elemente übersah, die sich schon länger als ein Jahrhundert in dieser beliebten Bühnenfigur erhalten hatten. Daß er den Hanswurst nicht nur im ernsten, sondern auch heitern Drama unerbittlich verfolgte, hängt übrigens auch mit der Auffassung zusammen, die Gottsched vom Wesen und der Wirkung des Lustspiels hatte. Die Komödie, für die er in technischer Hinsicht fast die gleichen Regeln aufstellt wie für die Tragödie, ist nach ihm die Nachahmung einer „lasterhaften" Handlung. Wie im Epos und Drama, soll auch hier ein moralischer Satz an einem Einzelfall entwickelt werden. Mit dem „Lasterhaften" geht nun aber im Lustspiel das „Lächerliche" Hand in Hand. Doch darf darin weder das eine noch das andere Selbstzweck sein. Das Lächerliche, das Gottsched vornehmlich durch Schilderung der Charaktere und durch die Intrige erzielen will, hat die Aufgabe, das „Lasterhafte" herabzuwürdigen, sozusagen zu bestrafen. Schon von diesem Gesichtspunkt aus verlor natürlich die nur auf die Belustigung des Parterres berechnete rohe Komik der possenhaften Figur für ihn jede Bedeutung.

Mit diesen jedenfalls schon früh gewonnenen theoretischen Ansichten über das Theater stand nun Gottsched einer verwahrlosten deutschen Bühnenkunst gegenüber, die sich, abgesehen von einigen verheißungsvollen neuen Ansätzen, noch durchaus in den Traditionen der verfallenden Barockzeit bewegte, aus der sie hervorgegangen war.

Die Schaubühne englischer und französischer Komödianten (1670) bildet den letzten erkennbaren Markstein an dem heut verrasten Wege, den die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts einschlug. Die genannte Sammlung brachte die erste deutsche Übersetzung einiger Molièreschen Komödien und hat die Kenntnis des großen Franzosen Dichtern wie Weise und Reuter vermittelt. Deren Komödien zeigen, daß auch das deutsche Lustspiel dieser

Zeit, ebenso wie das französische, der Wandlung aus der Farce in die Intrigenkomödie fähig war. Freilich haben sich gerade solche Stücke, durch die schon damals eine Gesundung in den Theaterverhältnissen hätte herbeigeführt werden können, das Repertoire der Fahrenden nicht erobert.

Die äußern Bedingungen zu einem Fortschritt der deutschen Bühnenkunst waren ja gegeben. Das rege Theaterleben der Barockzeit hielt noch an. Zahlreiche Prinzipale durchzogen mit ihren Truppen die deutschen Lande. Die Zeit, da sich aus studentischen Kreisen eine literarische Bohème vom Schlage der Günther, Reuter und Henrici bildete, war einer Erneuerung des Schauspielerstandes nur günstig. Er bot mancher Existenz, die auf dem Wege zum Pfarrer, Lehrer, Arzt oder Advokaten gescheitert war, eine letzte Zuflucht. Und auch der wandernden Truppe, die sich ihr Repertoire aus fremdländischen Stücken einrichten mußte, kam jedes sprachenkundige Mitglied gelegen. Wir haben um diese Zeit in dem berühmten Prinzipal Magister Johannes Velten den ersten gebildeten Schauspieler Deutschlands. Da sich aber alle ihm zugeschriebenen Theaterreformen als Irrtum der Forschung erwiesen haben, so bleibt nach der Schaubühne von 1670 die erste sichtbare neue Anregung, die das deutsche Theater empfing, doch nur das Repertoire des Théâtre italien, das Evariste Gherardi zum ersten Male 1694 in Paris veröffentlichte und das dann im 18. Jahrhundert immer neu aufgelegt und vermehrt erschien. Théâtre italien nannte sich jene berühmte Schauspielertruppe, die zu Paris die Kunst der Commedia dell' arte, der italienischen Stegreifposse, pflegte, von der auch Molière in seinem Schaffen ausgegangen war. Bei seiner Auflösung im Jahre 1697 war das Theater nur noch dem Namen nach italienisch. Gherardis Sammlung enthält bereits fast ausschließlich Stücke französischer Dichter und, als das Theater zwanzig Jahre später zu neuem Glanze erstand, konnte es sich wiederum nur als französische Bühne behaupten. Der Charakter der alten Stegreifposse ist allerdings in Gherardis Sammlung noch vollständig gewahrt. Wir finden hier die schon über ein Jahrhundert auf dem italienischen Theater heimischen Figuren: schnippische Zofen, intrigante Diener, launenhafte junge Mädchen, dem Spiel wie dem Trunk und der Liebe ergebene junge Kavaliere, genasführte Alte. Nicht die Handlung und die Figuren bildeten den

Hauptreiz dieser Stücke, sondern außer Liedeinlagen die szenischen Einzelheiten, deren Ausführung man dem mimischen und extemporierenden Talente des Schauspielers überließ. Da konnte sich denn gerade die lustige Figur, der Arlequino, Mezzetin, Pierrot oder Scaramuche in tollen Verkleidungs- und lärmenden Prügelszenen ausleben und oft recht derbe Späße in Worten und Gebärden anbringen. Neben diesen clownartigen Leistungen der lustigen Figuren verblüffte dieses Theater sein Publikum mit allerhand Zauberkünsten, überraschenden Szenenwechseln und grotesken Verwandlungen. Es ist schwer zu sagen, wie sich das alles nachher in den wohl noch auf derbere Weise und mit primitiveren Mitteln inszenierten Darstellungen deutscher Komödianten ausnahm. Hier gingen schon Vers und Reim, die vielen Stücken des Théâtre italien seinen graziösen Reiz verliehen, dem Zuschauer verloren; denn die Fahrenden lösten fast alle Stücke in Prosa auf. Neben dem Théâtre italien bot das Repertoire der Pariser Messetheater, das Théâtre de foire mit seinen Singspiellibrettis den deutschen Komödianten eine reiche Fundgrube, so daß auch von dieser Seite her der französische Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Schaubühne nicht ausblieb. Und unberührt von diesem Zustrom an neuer Dramatik erhielten sich natürlich auch immer noch einige der ältern französischen, italienischen und spanischen Lustspiele von der Bühne des 17. Jahrhunderts im Repertoire der Fahrenden, selbstredend auch noch die englischen Singspiele und holländischen Possen (Kluchten), von deutschen Komödien aber wohl nur die, welche, wie z. B. die Lustspiele des Gryphius, den Charakter der Farce noch am meisten gewahrt hatten. Hierher gehörten auch die Beiträge, die berühmte Hanswurstdarsteller wie Stranitzky und Prehauser zur deutschen Lustspieldichtung jener Zeit lieferten.

Wenn auch das Théâtre italien ohne Frage einen Abstieg von der Höhe Molièrescher Kunst zum Niveau der Commedia dell' arte bedeutete, so haben sich doch damals in Deutschland unter seiner Einwirkung Ansätze zu einer Komödiendichtung herausgebildet, deren Stärke gewiß nicht im technischen Aufbau lag, aber in einer erfreulich scharfen Beobachtung und realistischen Wiedergabe des zeitlichen und örtlichen Milieus. Solche Gegenwartsbeziehungen zeigte Johann Ulrich Königs „Dresdner Schlentrian" (1725), worin sich damalige

Dresdner Verhältnisse deutlich abspiegelten, und Henrici-Picander schilderte, an die Studentenkomödien des 16. und 17. Jahrhunderts anknüpfend, die Liebeslumperei der Leipziger Studenten in einem „Akademischen Schlendrian" (1725). Sogar literarische Satire hatte damals schon auf der Wanderbühne Eingang gefunden. Eine deutsche Komödiantenposse „Aus dem Reiche der Toten" verspottete die durch Faßmann eben zur Blüte gebrachte galante historische Journalistik.

Weit weniger verheißungsvoll als im Lustspiel lagen die Verhältnisse im deutschen Schauspiel. Die Hauptvertreter des barocken Kunstdramas, die Gryphius, Lohenstein und Hallmann, hatten kein Repertoire für die Fahrenden geschaffen, wenn diese auch einige ihrer Dramen aufführten. Ebensowenig gelangte die klassizistische Tragödie der Franzosen zu einer beherrschenden Stellung im Spielplan der Truppen trotz der Förderung, die ihr schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts der herzogliche Hof zu Braunschweig und später, aber ebenfalls noch vor Gottsched, der sächsische Hofpoet J. U. König angedeihen ließ. Auch lagen doch schon am Ausgang des 17. Jahrhunderts eine Anzahl französischer Tragödien der klassischen Richtung in deutschen Übersetzungen vor! Eben am braunschweiger Hof hatte um die Jahrhundertwende der Operndichter C. F. Bressand, nach dem ermunternden Beispiel älterer Übersetzer wie Greflinger, Claus, Kormart und Heidenreich, mehrere klassische Dramen der Franzosen verdeutscht. Den Hauptbestand im Spielplan der Fahrenden dürften sonach immer noch spanische und italienische Schauspiele gebildet haben und von französischen und holländischen solche, die in der beliebten spanischen Dramatik wurzelten, von stärkstem Einfluß aber waren seit Anfang des neuen Jahrhunderts die italienischen Operntexte, die massenhaft zu deutschen Tragödien verarbeitet wurden.

Wir stehen in der Blütezeit der sog. Haupt- und Staatsaktionen. Das waren ernste Dramen, die Könige, Prinzen, Feldherrn oder andere historische Persönlichkeiten zu Helden hatten, zur Haupthandlung aber staatliche oder kriegerische Ereignisse. Sie prunkten durchwegs mit luxuriösen Ausstattungsszenen, wie Kronräten, Audienzen, Gastmählern u. dgl. Aber die lustige Figur durfte auch in diesen Stücken nicht fehlen. Man verknüpfte sie entweder mit der Haupthandlung oder schob ihr zuliebe ein Zwischenspiel ein. So riß allmählich auch im

ernsten Drama der Hanswurst, Pickelhering, Harlekin oder Scaramuz das Interesse des Parterres an sich, ob er nun als selbständiger Possenreißer auftrat oder verkappt in die Rolle eines Dieners, Bauern, Soldaten, Kupplers, gezwungenen oder gehörnten Ehemanns. Natürlich extemporierte er durchwegs die ihm zufallenden Partien, und es ist nicht ausgemacht, ob diese willkürliche Textbehandlung sich nicht auch auf den ernsten Gehalt der Stücke erstreckte.

Alle Darstellungen der Wandertruppen fanden auf einer in zwei Teile gegliederten Kulissenbühne statt. Ein Zwischenvorhang (Mittelgardine), den man aufziehen und herablassen konnte, trennte die beiden Bühnenfelder voneinander (Vorder- und Hinterbühne). So konnte, selbst ohne Zuhilfenahme eines den ganzen Bühnenraum gegen das Parterre abschließenden Vordervorhangs, das Spiel mit wechselndem Schauplatz, bald auf der Vorder-, bald auf der Hinterbühne vor sich gehen; denn auf letzterer ließen sich ja, geschützt durch die herabgelassene Mittelgardine, schon szenische Vorbereitungen treffen, während noch auf der Vorderbühne die Handlung im Gange war.

Zweifellos harrte damals eine sehr entwicklungsfähige Schauspielkunst der höhern Aufgaben, die ihr heimische Dichter stellen sollten. Aber diese blieben aus. In einer Zeit, wo man die ganze Poesie nur für eine müßige Nebenbeschäftigung ansah, dachte man an eine dichterische Betätigung im Drama am allerwenigsten. Witzige Satiren, epische Lobgedichte und galante Lyrik zu schreiben, das war allenfalls noch standesgemäß, aber mit einem dramatischen Text hätte man sich zum geistigen Lieferanten der Fahrenden gemacht und die waren verachtet. Orthodoxe wie pietistische Geistliche würdigten den Stand auf der Kanzel herab, und einem Prinzipal wie Velten verweigert man sogar das hl. Abendmahl. Da verrät es doch wachsende Einsicht in die kulturelle Bedeutung des Theaters, wenn seit Beginn des 18. Jahrhunderts sogar ein Nürnberger Ratsherr und Leipziger Bürgermeister französische Tragödien übersetzte, oder wenn die braunschweigischen Herzöge Anton Ulrich und Ludwig Rudolf und in Dresden der Zeremonienmeister König ihr Wohlwollen nicht nur der damals so bevorzugten italienischen Oper, sondern auch der deutschen Schauspielkunst zuwendeten. Daß hier über kurz oder lang etwas geschehen müsse, daß die Schauspielerwillkür gegenüber den dramatischen Texten eingedämmt

und so die verlorene Einheit von Literatur und Bühnenkunst wiederhergestellt werden müsse, ahnte wohl so mancher vor Gottsched schon. Die „Klärung" oder „Aufklärung" begann bereits das ganze geistige Leben des Volks zu erfassen, der zeitgenössischen Literatur hatte sie schon durch den inszenierten Kampf gegen die Zweite Schlesische Schule ein oppositionelles Gepräge gegeben. Auch das Drama und die Bühnenkunst mußten nun von ihr ergriffen werden. Denn hier lebte noch ein Stück herabgekommenen Barocks lustig weiter und zwar in jener engen Verschwisterung mit derb-volkstümlichen Elementen, die wir auch in der Dichtung des 17. Jahrhunderts häufig begegnen.

Gottscheds Reform hätte sich durchaus nicht an den Weg halten müssen, den der braunschweigische Hof und J. U. König damals schon mit der Verpflanzung französischer klassischer Tragödien auf die deutsche Schaubühne vorgezeichnet hatten. Gottsched hätte auch beim Lustspiel beginnen können, das in der einen oder andern Posse und in den Komödien eines König und Henrici hoffnungsvolle Keime entwickelte. Aber Gottsched hatte kein Verständnis für Volkstum und Humor. Er war keine Künstler-, sondern eine Gelehrtennatur und war in Königsberg erzogen, wo man seit Simon Dach die Tradition eines Opitz sorgsam pflegte. Dessen Renaissancepoesie aber war gerade dazu bestimmt gewesen, die mehr volkstümliche Dichtung des 16. Jahrhunderts zu verdrängen, und je weiter wir in der Literatur des 17. Jahrhunderts vorschreiten, desto mehr verlieren sich die Grundlagen volkstümlichen Dichtens und Denkens. Gottsched ist bereits das Kind einer Zeit, die in Hans Sachs nur den Typus eines abschreckenden Poetasters sieht. Mit dem volksfremden Geist des Renaissancemenschen kam der Königsberger Flüchtling nach Leipzig und fand sich vor die Probleme der Aufklärung gestellt. Er übersah an seinem Gegner Henrici, daß sich dieser trotz aller Verbildung in einer dekadenten Barockkultur etwas von jenem volkstümlichen Element bewahrt hatte, das uns hier in Leipzig auch bei Dichtern des 17. Jahrhunderts, wie Fleming, Schoch und Finkelthauß, begegnet. Anschluß ans Volkstum aber bedeutet naturhaften Sinn, Realismus und Gegenwartsfreude. Was davon in einer Komödie wie Henricis „Akademischem Schlendrian" vorhanden war, hätte kultiviert werden müssen.

Eine solche Reform wäre freilich nur allmählich vor sich gegangen,

aber im innigsten Zusammenwirken mit den schaffenden Kräften des dichtenden Volksgeistes und hätte so die Entstehung einer nationalen Kunst beschleunigen helfen. Es scheint auch, daß Gottsched anfangs in einer langsamen Entwöhnung des Publikums von der trivialen Komik der lustigen Figur seinen Reformgedanken zu verwirklichen suchte. Alle Vorurteile beiseite schiebend trat er, damals bereits Universitätslehrer, mit dem verachteten Stand der Komödianten in persönlichen Verkehr. Aber der Führer der kursächsischen Schauspielerbande Karl Ludwig Hoffmann schenkt seinen Vorschlägen kein Gehör. Inzwischen war Gottsched bei einer der seltenen Aufführungen klassischer Dramen, die vor seinem reformatorischen Auftreten stattfanden, so recht der gewaltige Unterschied klar geworden zwischen der französischen Tragödie mit ihrer strengen klassizistischen Gebundenheit und einer deutschen „Haupt- und Staatsaktion" mit ihren eingelegten und extemporierten Harlekinaden. Er bedachte nicht, daß das französische Drama in seiner technischen Formenstrenge und klassischen Unberührtheit von allen volkstümlichen Zügen damals auch kein lebensfähiges Gebilde mehr war. Er fand, nur von formalen Gesichtspunkten eingenommen, in der tragédie classique einfach das Ideal eines „regelmäßigen" Schauspiels und übersah um dieses relativen Vorteils willen ganz die Vorzüge des viel charakteristischern englischen Dramas. Jetzt war das Zaubermittel gefunden, mit dem die verwahrloste deutsche Schaubühne auf einen Schlag „gereinigt" werden konnte. Jetzt wurde Gottscheds Reform radikal, jetzt wurde nicht das Lustspiel, sondern das Drama ihr Ausgangspunkt. Mit neuen Vorschägen, die wohl schon die dramatische Theorie der etwas später erschienenen „Critischen Dichtkunst" vorwegnahmen, wandte sich Gottsched 1727 an die Eheleute Johann und Karoline Neuber, die eben für ihre Truppe das sächsische Theaterprivilegium erworben und vorher schon am braunschweigischen Hof an der Aufführung klassischer Tragödien mitgewirkt hatten. Er stieß auf Verständnis und Entgegenkommen bei beiden Ehegatten. Man begann mit einer Aufführung von Corneilles „Cinna", und Gottsched verfertigte selbst, um dem Repertoirebedarf der Truppe zu genügen, eine Übersetzung von Racines „Iphigenie". Sein Beispiel wirkte zündend unter den Mitgliedern der deutschen Gesellschaft, und von diesen übertrug sich auf Männer der verschiedensten Berufsklassen ein wahres

Übersetzungsfieber. Der Schauspieler Koch, ein Lizentiat, ein Kaufmann, eine Straßburger Magnifizenz bemühen sich eifrigst, den Stoffhunger der „gereinigten Schaubühne" mit Übersetzungen von Stücken Corneilles, Racines und Voltaires zu stillen. Die Neubersche Truppe ist sich ihrer hohen Mission bewußt. Von ihrem Standquartier Leipzig aus besucht sie fast alle größeren Städte Mittel- und Norddeutschlands, immer bestrebt, beim gebildeten Bürgerstand Gönner und Freunde für Gottscheds Reformwerk zu werben. Der ist inzwischen vom bloßen Übersetzen zu eignem Schaffen übergegangen und läßt 1731 in Leipzig das erste deutsche „Originaldrama" den „Sterbenden Cato" (gedruckt 1732) aufführen, eine aus einer englischen und französischen Vorlage kompilierte Alexandrinertragödie, ästhetisch minderwertig, wenn auch nicht ohne dramatisches Leben. Das Stück hatte aber einen beispiellosen Erfolg, ein Beweis dafür, daß der gebildete deutsche Mittelstand, damals schon der Haupt- und Staatsaktionen müde, an Gottscheds geistig geläutertem Drama doch den Reiz der Neuheit empfand. Wieder setzen sich die Federn zahlreicher Dichterlinge in Bewegung, und man sucht die antike Sage und Geschichte nach Stoffen für regelmäßige Trauerspiele ab.

Später als an die Reform des Dramas schritt Gottsched an die der Komödie. Aus dieser war die lustige Figur allem Anschein nach nicht so leicht zu verbannen wie aus der Tragödie. Sie war hier alteingesessen und hatte ihre Verteidiger. Gottsched freilich erblickte in dem närrisch gekleideten und tolle Possen reißenden Hanswurst ebenso wie im Faun, der in den Schäferstücken mit seinen wilden Bocksprüngen die Nymphen verfolgte, nur einen Verstoß gegen das Prinzip der Naturnachahmung; deshalb mußte die komische Figur auch aus den heiteren Stücken verschwinden. Bei seinen Bemühungen um die Hebung des deutschen Lustspiels wurde der Bühnenreformator von der Neuberin und ihrem auch als Übersetzer französischer Lustspiele sehr rührigen Schauspieler Koch werktätig unterstützt. Ob aber Frau Neuber den Abschluß ihrer Reinigungsaktion wirklich mit jener Farce markierte, auf die Lessing im 17. Literaturbrief anspielt, wenn er von einer feierlichen Vertreibung des Harlekin spricht, bleibe dahingestellt. Hier scheint die Legendenbildung die Hand im Spiele gehabt zu haben. Jedenfalls aber läßt sich bei der Neuberschen Truppe zwischen 1730 und 1737 ein Zurückdrängen des Harlekin auch in den Komödien ganz deutlich beobachten.

Wie lange sich dann die lustige Figur auf der Bühne der andern Truppen noch erhielt, besonders in Süddeutschland und hier wieder in Städten, wo sie, wie in Wien eine besonders ruhmreiche Vergangenheit hatte, entzieht sich unserer Kenntnis; doch wissen wir, daß sich selbst in alten Traditionen aufgewachsene Prinzipale nunmehr dazu entschlossen, von den Harlekinaden zu regelmäßigen Komödien überzugehen, und so hatte mit Gottscheds und der Neuberin durchgreifenden Maßregeln sicher auch der Stegreifposse in Deutschland die Sterbestunde geschlagen.

Eine bedeutende Hilfe bei der Veredlung des deutschen Lustspiels fand Gottsched auch in der Entwicklung, die die von ihm gleichfalls als vorbildlich gepriesene französische Komödie der Zeit nahm. Während in Frankreich noch zu Ende des 17. Jahrhunderts ein Dichter wie Regnard in der Belustigung des Publikums das alleinige Ziel seines Schaffens sieht und daher mit dem Théâtre italien, für das er auch schrieb, alle laren Moralbegriffe teilt, zieht mit seinem Zeitgenossen Destouches bereits die belehrende Tendenz in das Lustspiel der Franzosen ein (Comédie serieuse). Dieser hält sich schon an den Grundsatz „instruire en divertissant" und mischt nach englischen Vorbildern rührende Züge unter seine Komik, wobei letztere in seinen Stücken allerdings noch durchaus überwiegt. Dieses Verhältnis aber verschiebt sich allmählich, und so entsteht die Mischgattung der „Comédie larmoyante", das rührende oder weinerliche Lustspiel. Man hat dann für das französische Lustspiel nach Molière noch die sehr gebräuchliche Bezeichnung eines „Charakter- (besser: Typen-) Lustspiels". Schon Regnard und seine Mitstrebenden stellen in den Mittelpunkt ihrer Stücke keinen entwicklungsfähigen Charakter, sondern einen starren Typus, sozusagen ein personifiziertes Abstraktum. Eine menschliche Eigenschaft oder ein menschliches Gebrechen darf sich in diesen Komödien, ganz unberührt von den Einwirkungen der Handlung, in vollen Zügen ausleben, und Lustspieltitel wie „Der Spieler", „Der Zerstreute" künden uns schon an, mit welcher menschlichen Schwäche wir es im Stücke zu tun haben. Die Dichtung des von Gottsched fast über Molière gestellten Destouches fällt natürlich auch noch in diese Richtung, was wiederum schon seine Komödientitel besagen: „Der Verschwender", „Der Unentschlossene", „Der Ruhmredige" usw. In-

dessen tastet er doch bereits über den starren Typus hinaus zu einer lebenswahreren Charaktergestaltung vor. Seine Helden stehen am Schlusse meist nicht unverbessert und unverbesserlich da wie die Regnards, sondern durch Reue und Selbstbesinnung hat sich in ihnen gewöhnlich schon ein seelischer Wandel vollzogen.

Gottscheds Theaterreform war eine literarische und kulturelle Großtat, mit der sich im 18. Jahrhundert an Bedeutung nur Herders Wiedererweckung der deutschen Volkspoesie messen darf. Man kann ihr allerdings mit Lessing vorwerfen, daß sie unser Theater französierte, aber, abgesehen davon, daß sich für eine radikal durchzuführende Disziplinierung der verworrenen heimatlichen Bühnenverhältnisse eben nur die dramatische Kunst Frankreichs ihrer formalen Vorzüge wegen eignete, lag das auch im Zuge der Entwicklung unserer Bühne seit dem Jahrhundertbeginn. Denn das Repertoire der Wandertruppen, das noch im 17. Jahrhundert internationale Unbegrenztheit aufwies, hatte doch durch die immer zahlreicher erscheinenden Übersetzungen französischer Tragödien wie durch die Stücke des Théâtre italien schon längst französische Färbung erhalten.

In seinem reichen kulturellen Wirken darf endlich Gottscheds akademische und wissenschaftliche Tätigkeit nicht verschwiegen werden. Seit 1724 im Besitze des Magistergrads ist er gleich einem Thomasius unerschrocken für Denkfreiheit und Aufklärung eingetreten. Bei der an der Leipziger Universität damals immer noch herrschenden orthodoxen Richtung hieß es schon etwas, wenn er sich gleich in seinen ersten Vorlesungen zum Apostel des erst kurz vorher aus Halle durch die Pietisten vertriebenen Christian Wolff machte. Und wie er nun einmal auch seiner akademischen Wirksamkeit über den engen Kreis der Zuhörer hinaus durch Lehrbücher bei der großen Menge Eingang zu verschaffen suchte, hat Gottsched in seinen 1734 erschienenen „Ersten Gründen der gesamten Weltweisheit" ein im ganzen auf Wolff fußendes philosophisches Handbuch geschrieben, das bei der großen Verbreitung, das es sogar in den höchsten Adelskreisen genoß, zur Popularisierung der Philosophie ungemein viel beitrug.

In die Beredsamkeit, damals immer noch ein bevorzugter Gegenstand im Lehrplan der Gymnasien und Universitäten, hat Gottsched gleichfalls reformatorisch eingegriffen. Auch die damalige Rhetorik

hatte sich dem Barockstil angepaßt. Selbst Christian Weise legte in der deutschen „Oratorie" noch ein großes Gewicht auf „Komplimente" (höfliche Redensarten) und auf „argutiae" („spielende Worte, scharfsinnige Sachen"). Hier suchte Gottsched ebenfalls einen Fortschritt zu erreichen. Er lehnte in den praktischen Übungen, die er in seinen Rednergesellschaften abhielt, besonders aber in seiner „Ausführlichen Redekunst" (1736) alle überflüssigen rhetorischen Zierraten ab und drang darauf, die Rede nach der sich aus dem Thema logisch ergebenden Disposition aufzubauen.

Und neben der Philosophie und der Beredsamkeit stand, wie wir wohl schon sagen dürfen, die deutsche Philologie im Mittelpunkt seines wissenschaftlichen Interesses. Die „Deutsche Gesellschaft" hatte sich die geschichtliche Erforschung der Muttersprache aufs Programm gesetzt, auch darin an gelehrte Traditionen des 17. Jahrhunderts anknüpfend. Zahlreiche philologische Aufsätze in den „Beyträgen" dienten diesem Zweck. Daneben wurde freilich noch ein anderes Ziel verfolgt: die Diktatur über die zeitgenössische Literatursprache. Im Jahre 1748 faßte Gottsched seine sprachlichen Studien in einer „Deutschen Sprachkunst" zusammen, die eine rasche Verbreitung in allen deutschen Länderstrichen fand, freilich in Süddeutschland auch auf Widerspruch stieß. Wenn nun Gottsched in seiner Theorie auch nicht gerade das „Meißnische", also den obersächsischen Dialekt, so entschieden als Norm für das Hochdeutsche aufstellte, wie es seine Gegner behaupteten, in der Praxis räumte er doch dem Obersächsischen einen Vorrang vor allen andern deutschen Mundarten ein, und seine Autorität auf sprachlichem Gebiete war nach dem Erscheinen der „Sprachkunst" jedenfalls so gestiegen, daß sogar die Kaiserin Maria Theresia bei einem Besuche Gottscheds in Wien sich vor ihm wegen ihrer schlechten deutschen Sprache entschuldigen zu müssen glaubte.

Gottsched genoß an der Leipziger Universität ein hervorragendes Ansehen. Nach dem Erfolg seiner „Critischen Dichtkunst" wurde er 1730 außerordentlicher Professor der Dichtkunst, nach dem Erscheinen der „Ersten Gründe der gesamten Weltweisheit" 1734 Ordinarius für Philosophie. Mehrmals hat er das Rektorat der Universität bekleidet, eine Würde, die ihm auch für seine übrige Tätigkeit eine wirksame Folie abgab.

Durch das Wirken der „Deutschen Gesellschaft“ und durch Gottscheds eigene, deutsch geschriebene Arbeiten war neues Wissen in die breiten Volksmassen getragen worden, und damit waren die nationalen Bemühungen eines Thomasius um Begründung einer deutschen Gelehrtensprache und Ausbreitung der Wissenschaft zu ihrem Abschluß gelangt. Daß diese gewaltsam betriebene Aufklärungsarbeit einer Verflachung des geistigen Lebens Vorschub leistete, muß Gottscheds Feinden zugegeben werden, nur wäre dagegen der von ihnen immer wieder verteidigte Gebrauch der alten lateinischen Geheimsprache kaum das richtige Abwehrmittel gewesen. In der Poesie richtete sich nun halb Deutschland nach den Regeln der „Critischen Dichtkunst“, in sprachlichen Dingen lauschte man allenthalben auf die Urteile der Leipziger Magnifizenz, und deren Ruhm verkündete mit jedem Tage aufs neue selbst die kleinste Wandertruppe, die sich freiwillig den Normen der gereinigten Schaubühne fügte. Durch solche Erfolge glaubte sich nun Gottsched berechtigt, auf Lebensdauer die deutsche Literatur nach seinem Gutdünken lenken zu dürfen. Und diese Verblendung führte zu seinem Fall. Er bedachte nicht, daß das literarische Leben eines Volkes keinen diktatorischen Zwang auf die Dauer über sich dulden kann, daß es eine fortlaufende Kette von Staatsstreichen und Revolutionen sein muß, wenn es sich vor Erstarrung bewahren und entwicklungsfähig erhalten will.

Um das Jahr 1740 trat er nochmals mit zwei literarischen Neuschöpfungen hervor, die beide deutschen Originaldichtungen den Weg in die Öffentlichkeit erleichtern sollten. Das war die für die dramatischen Leistungen bestimmte „Deutsche Schaubühne“ und die für die anderen Dichtungsgattungen auf Gottscheds Anregung von seinem treuen Schildknappen Johann Joachim Schwabe herausgegebene Zeitschrift: „Belustigungen des Verstandes und Witzes“ (1741 bis 1745). Zur Gründung beider Unternehmungen lagen in erster Hinsicht praktische Bedürfnisse vor. Die Neuberin, die eigentliche Erfüllerin von Gottscheds Reformwünschen war 1740 nach Rußland gegangen und, um die Bühne nicht in ihre alte Verwahrlosung zurücksinken zu lassen, war die Drucklegung eines Repertoirs von „gereinigten Stücken“ dringendes Erfordernis. Dann mußte aber auch, da die „Beyträge“ die poetische Produktion fast ganz ausschlossen, dafür gesorgt werden, daß die dichterische Massenerzeugung der Deut-

schen Gesellschaft und der übrigen Anhänger Gottscheds eine Ablagerungsstätte fand. Dazu kam, daß auch die „Beyträge" bald alle im literarischen Kampf mit den Schweizern nötig werdenden Abwehrartikel nicht mehr aufnehmen konnten. „Die deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten" erschien von 1741—1745 in sechs Bänden und brachte dem reformierten Theater in der Tat ein reiches Repertoire von dramatischen Dichtungen aller Art. Die ersten drei Bände des Unternehmens umfaßten zwar noch durchweg Übersetzungen, erst vom vierten Bande ab traten deutsche Originalwerke ans Licht, teils von Gottsched, teils von seiner Frau verfaßt, teils von Anhängern des Meisters aus den verschiedensten deutschen Landschaften. Für die Originaldramen war natürlich die klassische Tragödie der Franzosen in allem und jedem vorbildlich: Alexandrinerverse, eine äußerliche Verbindung von Staats- und Liebeshandlung, der Schauplatz in ideale Ferne gerückt, in die Antike oder in den Orient, nur ausnahmsweise ein neuzeitlicher Stoff (Gottscheds „Pariſſische Bluthochzeit"), Fürsten, Könige und Heerführer als Helden, Zeichnung der Charaktere in Schwarz und Weiß, die Technik der drei Einheiten, lange Dialoge, kein dramatisches Leben. Zu den Originaltragödien der Sammlung hatte Gottsched selbst ausgiebig beigesteuert, für das Lustspiel aber fehlte ihm, wie schon erwähnt, der Sinn. Er lieferte zu den Komödien der „Schaubühne" lediglich eine Bearbeitung der „Les opera" des St. Evremont. Darin hat er recht geschickt den Schauplatz des opernfeindlichen Lustspiels von Frankreich nach Deutschland verlegt, und diesen Kunstgriff machten sich in der Folge viele Übersetzer zu eigen. Statt Gottscheds kam für den Bedarf der Schaubühne an Komödien seine Frau Luise Adelgunde (geborene Kulmus) auf. Auch sie gelangte als Lustspieldichterin von der Krücke der Übersetzungskunst zu ihren ersten freien Schritten. Dabei folgte sie der Methode ihres Mannes, bei Übertragungen fremder Stücke den ausländischen Schauplatz in die deutsche Heimat zu verlegen. So wandte sie bereits 1732 die satirische Spitze eines französischen, gegen die Sekte der Janseniſten gerichteten Lustspiels in ihrer Bearbeitung („Die Pietisterei im Fischbeinrocke") sehr geschickt gegen die deutschen Pietisten, die in ihrer Theaterfeindlichkeit dem Reformwerk Gottscheds überall die größten Schwierigkeiten bereiteten.

Unter den Lustspielen der „Schaubühne" stellten die Übersetzungen, nicht die Originale das Hauptkontingent. Von vornherein wandte man auch hier alle Aufmerksamkeit den französischen Lustspieldichtern zu, vor allem Destouches, von dem Frau Gottsched drei Stücke übersetzte, stets bedacht, dem fremden Milieu irgendwie heimatlichen Anstrich zu geben („Das Gespenste mit der Trummel", „Der Verschwender", „Der poetische Dorfjunker"). Während Molière, an dessen zum Teil noch farcenartiger Komik sich Gottsched stieß, in der Schaubühne nur mit seinem von Frau Gottsched übersetzten Misanthrop vertreten ist, fanden hier merkwürdigerweise die von Detharding verdeutschten Lustspiele des weit derberen Dänen Holberg eine viel freundlichere Aufnahme, nicht zum Schaden des Unternehmens; denn gerade diese Komödien („Der deutsche Franzose", „Der Bramarbas" und „Der politische Kannegießer") sind bis ans Ende des Jahrhunderts von den wandernden Truppen gespielt worden. Die Schaubühne weist nur ein einziges Verslustspiel auf, den „Unempfindlichen" von Adam Gottfried Uhlich. Alle andern Komödien, ob Originale oder Übersetzungen, sind in Prosa abgefaßt. In den Originalkomödien der Sammlung, unter denen sich die der Frau Gottsched („Die ungleiche Heirat", „Die Hausfranzösin") durch ein paar dem Alltagsleben glücklich abgelauschte Züge auszeichnen, wirkt sichtlich die derbere Komik Holbergs den sentimentalen Stimmungslagen der Comédie larmoyante entgegen. Wie in der nachmolièreschen Komödie überhaupt liegt auch noch in allen diesen Stücken der Schwerpunkt weniger in der Handlung als in den typenhaft gezeichneten Charakteren.

Anders als das Schicksal der „Deutschen Schaubühne", die ihre eigentliche Aufgabe, der dichterischen Produktion zu dienen, restlos erfüllen konnte, gestaltete sich das von Schwabes Zeitschrift. Flugs zu einem Gottschedschen Parteiorgan gestempelt, ließ sie nach Beginn des Kampfes mit den Schweizern neben Oden, Lehrgedichten, Schäfergedichten, poetischen Episteln, Fabeln und Satiren auch eine Menge von Streitschriften gegen die Feinde der Leipziger vom Stapel. Aber die Mitarbeiter des Journals, Gärtner, Rabener, Gellert, J. E. Schlegel, Kästner, Straube, später Ebert, Schmid und Adolf Schlegel, waren doch, zum Teil wenigstens, zu begabte und selbständige Köpfe, als daß sie sich hätten auf die Dauer von Gottsched am Leitseil führen lassen.

Sympathien für Haller und Hagedorn, die Beschäftigung mit den Schweizer Theorien und der englischen Literatur und der immer engere Anschluß der Mitarbeiter untereinander hatte zur Folge, daß sich schon 1744 die „Bremer Beiträge" von dem Schwabeschen Journal abzweigten, das dann nur noch kurze Zeit vegetierte.

Schon seit Anfang der dreißiger Jahre kommt es zu Angriffen auf Gottscheds wachsende Autorität. Es brandelte in Kollegenkreisen in Leipzig, in Jena, wie im fernen Königsberg. Oper und Mundarten fanden ihre Verteidiger und ein Mitglied der „Deutschen Gesellschaft", ein Breslauer Arzt, nahm sich der in der „Critischen Dichtkunst" mißhandelten schlesischen Barockdichter an. Voreilig legte daraufhin Gottsched das Seniorat der Deutschen Gesellschaft nieder und mußte es erleben, daß diese Korporation seine Demission auch ruhig annahm. Plänkeleien mit den Schweizern, einstweilen noch unter der Maske der Anonymität ausgefochten, verschärften die längst latente Krise zwischen Leipzig und Zürich, bis Bodmers 1740 erschienene Schutzschrift für Milton dem Herausgeber der „Beyträge" in einer Rezension Gelegenheit zur offenen Kampfansage gab. Zu derselben Zeit aber warfen die Schweizer auch die vier großen kritischen Werke auf den Markt, in denen endlich ihre Theorie ihren Abschluß gefunden hatte.

Zunächst widmete Breitinger eine umfangreiche kritische Abhandlung „der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse", wobei ihm immer die poetischen Bilder und Gleichnisse Homers vor Augen stehen. Eine solch eindringliche Beschäftigung mit stilistischer Ornamentik erklärt sich eben nur daraus, daß die Schweizer die Poesie lediglich als beschreibende Kunst ansehen, deren Probleme mit denen der Malerei zusammenfallen. Fast gleichzeitig mit dieser Schrift erschien Bodmers „Critische Abhandlung von dem Wunderbaren", literarisch wirksam durch die darin enthaltene Verteidigung Miltons. Ebenfalls noch im Jahre 1740 veröffentlichte auch Breitinger seine „Critische Dichtkunst", das Hauptwerk der schweizerischen Ästhetik. Ihr folgten 1741 noch Bodmers „Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde" der Dichter.

Seit den Diskursen, worin sie noch blinde Nachbeter Addisons waren, haben die beiden Freunde nun auch Dubos kennengelernt. Dieser hatte in seiner Theorie die Poesie der Malerei genähert, um von ihr auf die

blutleer gewordene klassische Dichtung Frankreichs einen Strom lebenswarmer Sinnlichkeit überzuleiten. Da aber die Schweizer Dubos' feinsinnige Ausführungen über den Unterschied in den Künsten unterschlagen, bildet nach wie vor die leidige Parallele zwischen Malerei und Poesie und die Behauptung von der gleichen Wirkung beider Künste das Rückgrat ihrer Theorie. Auch über die der Zeit geläufige Ansicht, daß die Dichtkunst nicht nur vergnügen, sondern durch Belehrung auch nützen müsse, sind Bodmer und Breitinger auf der Höhe ihres Schaffens nicht hinausgekommen. Letzterer sieht sogar in der Poesie nur eine Kunst fürs gemeine Volk (ars popularis), die dem Ungebildeten unter dem poetischen Scheine Wahrheiten beizubringen habe, die der Gebildete auch ohne künstlerische Umhüllung vertrage: ein Gedanke, der auch schon für Thomasius' Kunstanschauung leitend war und der noch in Schillers Ästhetik nachklingt („Die Künstler"). Daß jede Kunst Naturnachahmung sein müsse, ist auch jetzt noch für die Schweizer feststehender Grundsatz. Aber während sie in den Diskursen von der Poesie einfach peinlich genaue Wiedergabe der Natur verlangten, in der Abhandlung von der Einbildungskraft aber schon Hervorhebung der hauptsächlichsten Umstände bei gleichzeitiger Unterdrückung nebensächlicher, dringt nunmehr die Critische Dichtkunst — freilich auch in engster Anlehnung an fremde Ideen — auf ein idealisierendes Verfahren, nämlich: die charakteristischen Züge in einem in der Wirklichkeit nie vorkommenden Grade zu steigern und, von allen individuellen Beimischungen gereinigt, zu einem Bilde zu vereinigen (abstractio imaginationis). Damit war eine Formel geprägt, die dann, von Batteux' Theorie kräftig unterstützt und von Lessing, Mendelssohn und andern übernommen, Gemeingut der Ästhetik jener Zeit wird und das Prinzip getreuer Naturnachahmung zu Falle bringt. Hingegen hat sich die Auffassung der Schweizer vom Wesen des ästhetischen Genusses, des „Ergetzens", nicht besonders vertieft. Sie übersehen zwar nicht, daß Dubos bereits im schärfsten Gegensatz zu Boileaus Rationalismus von der Dichtkunst auch eine Wirkung auf unser Gemüt fordert, aber sie können ihrer Lieblingsansicht, daß der Kunstgenuß aus einer Vergleichung zwischen Urbild und Abbild entspringe, nicht völlig entsagen. Immerhin gestehen sie jetzt zu, daß die Poesie neben der Aufgabe, unsere Wißbegierde zu stillen, auch die habe, das

Herz zu ergreifen, und Breitinger, der für eine künstlerische Stoffwahl eintritt, räumt poetischen Gegenständen von bewegender Wirkung sogar den Vorzug ein vor solchen, die nur den Intellekt anregen. Ja, er verlangt jetzt vom dichterischen Stoff noch mehr als bloße Rührung: den Reiz des „Neuen", nämlich des Fremdartigen, Ungewohnten. Des „Neuen" höchste Stufe aber ist das „Wunderbare". Und mit dieser starken Erweiterung des künstlerischen Stoffgebietes steht das im Einklang, was nunmehr unter Einbildungskraft verstanden wird. Sie ist nicht mehr bloße Reproduktionskraft, sondern auch dichterische Schöpfungskraft, Phantasie. Und nicht mehr auf bloß bekannte Gegenstände soll sich ihre nachahmende Tätigkeit erstrecken, sondern auch über die Grenzen der wirklichen Welt hinaus auf „mögliche" Welten. Freilich muß — und damit dämpfen die Schweizer ihre ausschweifende Spekulation — der Verstand der Phantasie auch beim kühnsten Streifzug Führer sein. Das Wunderbare muß die Farbe der Wahrheit und die Wahrscheinlichkeit die des Wunderbaren haben. Darum ist das Wesen der Poesie ein Schein; denn die Wirklichkeit, die ihre Grundlage bildet, darf nie unverhüllt zutage treten.

So haben sich denn Bodmer und Breitinger wirklich in plötzlicher Erleuchtung aus dem rationalistischen Tiefland der Boileauschen Ästhetik zum erhabenen Bewußtsein künstlerischer Freiheit emporgeschwungen? Das ist eben auch nur Schein. In Wirklichkeit war es ein mühsames Emporklettern an geistigen Strickleitern, die ihnen auf dem langen Wege von 20 Jahren bald da, bald dort zugeworfen wurden. Eben die Forderung, daß das Wunderbare zugleich den Charakter der Wahrheit und die Wahrscheinlichkeit den des Wunderbaren haben müsse, führt uns auf den Stand der ästhetischen Theorien am Ende des 17. Jahrhunderts zurück, wo sich in Frankreich und in Italien (Muratori) ein erstes Ahnen von dem schöpferisch-irrationalen Faktor in der Kunst noch mit dem rationalistischen Vernunftgebot der Boileauschen Poetik abzufinden hatte. Wie wenig tief auch die Schweizer in die psychologischen Grundbedingungen des dichterischen Schaffens eingedrungen sind, beweist doch schon die Gedankenlosigkeit, mit der sie in einem Atem von schöpferischer Einbildungskraft und vom Prinzip der Naturnachahmung reden. Und zu welch unsinnigen Forderungen die Feindseligkeit gegen Gottsched sie aufpeitschen konnte, das zeigen am

besten ihre merkwürdigen Vorschläge auf sprachlichem Gebiete. Wohl wirkt es gegenüber Gottscheds allzu pedantischem Abwägen poetischer Stilmöglichkeiten wie eine geistige Befreiung, wenn Breitinger den Gebrauch von sog. „Machtwörtern" und die Verwendung von Idiotismen, aber auch die Wiederbelebung alter, erloschener Redensarten selbst aus den Schriften Luthers empfiehlt. Von gänzlicher Verkennung der kulturellen Bedeutung der neuhochdeutschen Schriftsprache aber zeugt es, wenn Bodmer im „Mahler der Sitten" der angemaßten Vorherrschaft des „Meißnischen" zum Trotz nun die alemannische Mundart mit ihren alten Monophthongen zur allgemeinen Geltung bringen will. Diese höchst bedenklichen Ratschläge zielten auf die Untergrabung der neuhochdeutschen Schriftsprache ab, bevor diese noch ihren Bildungsprozeß vollständig beendet hatte. Denn gerade der Kampf, den um diese Zeit Süddeutsche gegen Gottscheds „Sprachkunst" führten, lehrt, wie seicht noch im Volksbewußtsein das Gefühl für die Notwendigkeit eines einigenden sprachlichen Bandes verankert war.

In allen Schriften der beiden Schweizer Kritiker scheidet sich eigenes Ideen- und literarisches Diebsgut wie die Spreu vom Weizen; denn es fehlt Bodmer wie Breitinger jenes Assimilationsvermögen feinerer Geister, das alles der eigenen Ansicht und dem eigenen Temperament Wesensfremde doch zu einer gleichartigen Masse verschmilzt. Wenn Breitinger in einem Ausspruch, der Herders geniale Unterscheidung zwischen Volks- und Kunstpoesie vorwegnimmt, den Genius Homer dem Künstler Vergil gegenüberstellt, so redet er nur dem Engländer Pope nach. Aber mit eigenem Kalbe pflügt er, wenn er Homer nur als Meister der Gleichnisse, als beschreibenden Dichter würdigt, wenn er der äsopischen Fabel ob ihres belehrenden Inhaltes eine unverdient hohe Stellung unter den anderen Dichtungsgattungen einräumt, wenn er zwischen ihr und dem Epos nicht grundsätzlich unterscheiden kann und endlich gleich seinem Freunde und den französischen „Modernen" den Reim als einen Kitzel für stumpfe Ohren verwirft.

Bodmer, von den beiden Züricher Dioskuren entschieden der geistig Beweglichere, blieb bei grauer Theorie nicht stehen. Es drängte ihn zu schöpferischer Tätigkeit. Der Übersetzer Miltons wagte sich auch an die Verdeutschung anderer britischer Literaturwerke, sogar an eine Übersetzung Homers in Herametern. Ein recht anziehendes Kapitel in seinem

Lebenswerk sind seine Bemühungen um die Wiedererweckung der altdeutschen Poesie. Auf diesem Gebiete war ihm damals allerdings sein Rivale Gottsched bereits als Schrittmacher vorangegangen. Zuerst veranstaltete Bodmer eine Auswahl von Minneliedern („Proben der alten schwäbischen Poesie" [1748]), hernach druckte er die berühmte Heidelberg-Pariser Minnesingerhandschrift fast vollständig ab. Mit Unterstützung eines hilfsbereiten Freundes gelangte er sogar zur Kenntnis des seit zwei Jahrhunderten verschollenen Nibelungenliedes und gab es wenigstens in einem Abdruck des zweiten Teils dem deutschen Volke wieder. Indessen verfehlten alle diese Bestrebungen ihren Zweck. Sie nahmen auf die völlige Unvertrautheit des Publikums mit altdeutscher Sprache und altdeutschen Sitten zu wenig Rücksicht, und dann fehlte der noch ganz im französischen Geschmack befangenen Aufklärungszeit jeder Sinn für eine so schwerverständliche nationale Poesie. Etwa zwanzig Jahre später, als sich das deutsche Volk, durch Gerstenberg und Herder vorbereitet, für altes Schrifttum, namentlich solches volkstümlicher Art, weit empfänglicher zeigte, war das Interesse des alten Bodmer an mittelhochdeutschen Literaturwerken wohl noch nicht erloschen, aber er stand gerade in der Hochblüte eigenen dichterischen Schaffens und fand zu wissenschaftlicher Veröffentlichung alter Texte nicht mehr die nötige Zeit.

Die poetischen Neigungen des nichts weniger als künstlerisch veranlagten Mannes wurden seit Mitte des Jahrhunderts für die Vorräte an Papier und Druckerschwärze geradezu eine Gefahr. Ohne Begabung für irgendwelche Dichtungsgattung schrieb er Fabeln, Hymnen und Elegien, suchte in eifriger Nachahmung seines vergötterten Vorbilds Milton das Alte Testament nach Stoffen für Epen ab und gab mit seinen Patriarchaden („Noah", „Die Sündfluth", „Jakob und Joseph", „Jakob und Rachel" usw.) Deutschlands Skribenten ein böses Beispiel literarischer Sudelei. Er verherrlichte die Entdeckung Amerikas („Colombona") und schrotete seine Belesenheit in der mittelhochdeutschen Literatur zur Massenfabrikation epischer Dichtungen aus, unter denen die „Rache der Schwester" als erste neuzeitliche Behandlung des Nibelungenstoffes Erwähnung verdient. Auch seine in der Heimatsgeschichte erworbenen Kenntnisse mußten Bodmer jetzt als schier unerschöpfliche Vorratskammern Stoffe liefern für zahlreiche politische Schauspiele,

die trotz aller Entlehnungen aus Shakespeare kraft- und saftlose Dialogisierungen blieben und wohl der beste Beweis dafür sind, daß unserm Kritiker zeitlebens der Sinn für dramatische Dichtkunst fehlte.

Faßt man die leitenden Gedanken und Absichten ins Auge, die den Leistungen Gottscheds und der Schweizer zugrunde liegen, dann erstaunt man, wie sich so geringfügiger Differenzen wegen ein jahrelanger Federkrieg entspinnen konnte. Zwar soll hier nicht der Umfang der Gebiete abgeschritten werden, auf die sich das Lebenswerk beider Parteien erstreckt; da wären die Schweizer mit ihrem fast ausschließlichen Interesse für die Theorie der Dichtkunst und noch dazu einer im wesentlichen nur auf Lyrik und Epos beschränkten Dichtkunst gegenüber Gottscheds die verschiedensten Kulturprobleme aufgreifendem und lösendem Lebenswerk entschieden im Nachteil. In der Poetik aber ist für Leipzig wie für Zürich Ausgangspunkt, Ziel und geistige Grundlage so gut wie gemeinsam. Der Ausgangspunkt: Bruch mit der unmittelbar vorausgehenden Literaturepoche, Bekämpfung des Barocks. Das Ziel: Ergründung des Wesens der Dichtung, ihrer Aufgaben, ihrer Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten immer unter dem Gesichtspunkt, der zeitgenössischen Literatur zu dienen. Und der Geist, in dem das alles unternommen wurde, ist hier wie dort der der Aufklärung. Keinesfalls darf man Bodmer und Breitinger vor Gottsched eine feinere Einfühlungsgabe in fremde Kunst und ein phantasievolleres Nacherleben derselben zugestehen. Man braucht, um einer solchen Ansicht Grund und Boden zu entziehen, gar nicht auf die künstlerisch so gut wie belanglosen Dichtungen der beiden Parteihäupter hinzuweisen, es genügt, daran zu erinnern, wie sich Bodmer verhielt, als er das Gottsched nie zuteil gewordene Glück hatte, auf die Erziehung eines bedeutenden Talentes, nämlich Klopstocks, einwirken zu können. Die mehr als barocke Art, wie er da die Entstehung des „Messias" zu beschleunigen hoffte, wenn er den jungen Dichter in der Schreibstube von jeder Berührung mit dem Leben ängstlich abschloß, zeigt uns sein Verhältnis zur Kunst auf einer primitiven Stufe, wie sie nicht einmal Gottsched in seinen allerschwächsten Stunden erreichte. Wohl läßt sich in der geistigen Anlage der Schweizer ein ihrer Stammesart entspringender naturhafter Zug nicht ganz verkennen. Er macht sich in ihrem Drängen auf malerische Anschaulichkeit ebenso fühlbar wie in

ihrem Verlangen nach einer gewissen Naturwüchsigkeit im poetischen Stil. Wenn nun auch die erstere Forderung wieder in bedenklicher Weise die manierierte Naturschilderei im Stile Brockes' begünstigte und die letztere leicht zu einer Gefährdung der schriftsprachlichen Einheit führen konnte, ist eine dritte Art, in der sich jener naturhafte Zug offenbarte, für die Weiterentwicklung unserer Literatur doch sehr fruchtbar gewesen. Es ist der sichere Instinkt, mit dem die Schweizer der englischen Literatur als einer stammesverwandten Kunst den Eingang in unsere Dichtung verschafften. Tragisch muß man es nennen, daß Gottsched, der viel nationaler empfand als seine Gegner, sich doch in seinem unverrückbaren Renaissanceideal immer wieder an die klassizistischen Franzosen klammerte und ohne das geringste Verständnis für die englische Literatur blieb, die sich gerade damals immer tiefer in völkische Grundlagen einzuwurzeln begann.

Was jedoch Bodmer und Breitinger über die Rechte der Phantasie vorbrachten, das ist nur mit dem Verstand erklügelt, in der Hitze des Kampfes gegen Gottsched ausgebrütet, aber keinesfalls aus dem Drange eines künstlerischen Befreiungsgefühls heraus geboren. Ja, man erkennt neuerdings sogar, daß Gottscheds Theorie in dem Begriff des „Witzes" ein Äquivalent zu dem Begriff der „Einbildungskraft" in der Schweizer Ästhetik besaß, was den Zeitgenossen freilich entging. In dem großen Reich von geistig Blinden, das der Leipziger Diktator allmählich gegen jede originellere Regung im damaligen deutschen Kunstleben aufrief, haben seine Gegner im besten Falle nur die Rolle der Einäugigen gespielt. Eine Zeit mit ausgereiften künstlerischen Trieben hätte sich denn auch schwer zwischen den literarischen Welfen und Ghibelinen entscheiden können. Aber sich über alle Kunsttheorie hinweg zu selbstherrlichem Schaffen aufzuraffen, soweit war diese Generation noch nicht. Und wie man eben aus der Stickluft eines Gefängnisses auch durch die engste Mauerluke den Weg ins Freie sucht, so ließen sich die wenigen Begabten, die Gottscheds Regelzwang unerträglich fanden, schon durch den etwas größeren Spielraum anlocken, den die Schweizer der künstlerischen Phantasie und Ausdrucksweise des Dichters zugestanden.

Zur Führung des Kampfes dienten Gottsched neben den „Beyträgen" die „Belustigungen", wenigstens in den ersten drei Jahr-

gängen noch, und als dieses Organ widerspenstig wurde, bewog er zwei Getreue, Christlob Mylius und Johann Andreas Cramer, zur Herausgabe der „Bemühungen zur Beförderung der Critik und des guten Geschmackes“ (Halle 1743—1747), eines Journals, dem vorwiegend die Bekämpfung Miltons und Hallers zufiel. Denn in der Herabwürdigung des letzteren, den sie mit Recht für den vornehmsten Repräsentanten der schweizerischen Dichtung ansahen, hofften die Leipziger ihre Gegner am empfindlichsten zu treffen. Bodmer, Breitinger und Genossen ließen hingegen ihren Unmut in einer ganzen Sammlung von Streitschriften aus. Dazu standen damals in Deutschland selbst, in Leipzig, Dresden und Berlin, rasch nacheinander drei Heereslager gegen Gottsched auf. In Leipzig hatte die Neuberin nach allerhand Zwistigkeiten die Achtung vor ihrem einstigen Beschützer bereits soweit verloren, daß sie dessen Forderung nach Kostümtreue auf der Bühne parodierte, ja ihn selbst in einem Vorspiel dem Gelächter preisgab. In Dresden bildeten seit langem der Dichter Johann Ulrich König, der mächtige Minister Graf Brühl und ein orthodoxer Hofprediger eine geschlossene Phalanx gegen Leipzig, in die schließlich auch der gefürchtete Liscow mit einem scharfen Ausfall gegen die Gottschedsche Schule eintrat. Und von Berlin kam ein heftiger Angriff aus der Feder des begabten, aber frivolen Johann Christoph Rost, der den von der Neuberin heraufbeschworenen Theaterskandal in einer gewandten komischen Epopöe („Vorspiel“) verherrlichte. Und ebenfalls von Berlin aus erbrachte der begabte Pyra den „Erweis, daß die Gottschedianische Sekte den Geschmack verderbe“. So verlor Gottsched, der in seinem Dünkel und Starrsinn die drohenden Zeichen der Zeit völlig verkannte, immer mehr an Anhängerschaft. Wie die gelehrten Journale, fielen auch jüngere Dichter, von denen sich für die Zukunft etwas erhoffen ließ, von ihrem einstigen Meister ab, so die Bremer Beiträger, so Samuel Gotthilf Lange, der Horazübersetzer und Freund Pyras, selbst Mylius' Ergebenheit verkehrt sich in tödlichen Haß. Was Gottsched von Getreuen noch übrig blieb, waren Geister dritten und vierten Ranges, die in strenger Befolgung der Vorschriften ihres Meisters die Rivalität mit Engländern und Franzosen im Epos und Drama aufnehmen wollten.

Nach mehr als zehnjährigem Auf- und Niederwogen des Kampfes

eröffnete ein abermaliger Theaterskandal eine neue Phase des Literaturkrieges. Im Oktober 1752 ließ der Schauspieler Koch, der damals mit seiner Truppe Gottscheds Protektion genoß, das zugkräftige, aber tolle Singspiel des Engländers Coffey „Der Teufel ist los" in einer musikalischen Bearbeitung über die Bühne gehen. Es war ein Stück, durch dessen Aufführung es sich schon der Schauspieler Schönemann mit Gottsched gründlich verdorben hatte. Denn der Literaturgewaltige, der das Verschwinden der Oper in Deutschland mit Genugtuung feststellen konnte, befürchtete in dem Sieg solch burlesker Singspiele nicht mit Unrecht einen Rückfall in dem von ihm bekämpften Geschmack. Er inszenierte daher zum Teil wieder mit Hilfe ergebener Schildknappen einen wütenden Kampf gegen das Singspiel, der aber neuerdings die Folge hatte, daß Koch den einstigen Diktator ebenso von der Bühne herab lächerlich machte, wie es schon die Neuberin getan hatte, und wieder griff Rost mit einem frechen Pasquill in den Theaterstreit ein und erschütterte dadurch das Ansehen Gottscheds vollständig. Dem im Kampf gegen seine Feinde nun schon ohnmächtig gewordenen Meister schien noch einmal aus den Reihen der Jugend Hilfe zu kommen. Im Frühjahr 1748 waren zum nicht geringen Entzücken der Schweizer die ersten Gesänge des „Messias" erschienen, und Bodmer suchte es mit seinen Patriarchaden Klopstock gleich zu tun. Da glaubte Gottsched an einem jungen Leutnant Christoph Otto Freiherrn von Schönaich einen Epiker gefunden zu haben, den er gegen den Messiassänger und die Schweizer ausspielen könnte. Ein langatmiges und streng nach Gottscheds Regelrezept verfertigtes Epos von Schönaich, das „Hermann", den Cheruskerfürsten besang, genügte dem Diktator, den jungen Mann zum Dichter krönen zu lassen. Dankbar verfaßte nun Schönaich im Verein mit einem Gesinnungsgenossen das Neologische Wörterbuch oder „Die ganze Ästhetik in einer Nuß" (1754), eine Satire auf die sprachlichen Neubildungen, die sich seit dem Auftreten der Schweizer in dem deutschen Schrifttum eingebürgert hatten. So gesellte sich zu dem „komischen" Streit gegen das Singspiel noch der „neologische" gegen Schönaichs Wörterbuch und schien die literarischen Streitigkeiten ins Uferlose aufschwellen zu wollen. Aber das über alle Theorie und alles Parteigezänk kühn sich weiter entwickelnde geistige Leben jener Tage setzte dem bereits zum Kulturhindernis ausgewachsenen

Getriebe minderwertiger Talente die Grenze. Unter denen, die Schönaichs Wörterbuch angriff, war auch Lessing, damals schon im Lager von Gottscheds Feinden. 1759 fällt er seine ungerechten, aber vernichtenden Urteile über das ganze Lebenswerk des Literaturdiktators und erfüllt so die Absicht, die die Schweizer von Anfang an verfolgt hatten.

Es versöhnt uns mit den vielen Schwächen in Gottscheds Persönlichkeit, wenn wir sehen, daß sich dieser Mann von dem Zeitpunkt ab, da es mit seiner literarischen Reputation zu Ende war, immer mehr auf wissenschaftliches Gebiet zurückzog, wo er seiner Nation Neues und Ersprießliches zu geben vermochte. Wenn auch die moderne Wissenschaft seiner „Deutschen Sprachkunst" kein Eigenverdienst zusprechen kann, so schätzt sie doch seine redlichen Bemühungen um die Überlieferung mittelhochdeutschen Schrifttums, schon weil diese in einigen Fällen, wie z. B. bei Boners Edelstein, wirklich zu Ergebnissen führten. Gottsched betrieb seine philologisch-historischen Studien zum Zwecke einer Gesamtdarstellung der deutschen Literatur. Aus dem gesammelten reichen Material gab er aber nur den „Nöthigen Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst" (1757—1765) heraus, ein Werk, um dessentwillen Lessing den Verfasser ebenso verständnislos als gehässig einen „Mistträger" nannte, das wir aber heute als erste Bibliographie dieser Art in seiner historischen Bedeutung anders zu würdigen wissen.

Wem es in den Jahren des wüstesten Literaturgezänks mit der deutschen Dichtung wirklich ernst war, der konnte sich ihre Rettung nur aus einem Lager erhoffen, das weder die Züricher noch Leipziger Parteifahne herausgesteckt hatte. Es war damals gewiß nicht ganz leicht, sich über die Parteien zu stellen, und doch fanden sich Männer, die es vermochten. So war der zuerst an der Universität in Leipzig, nachher in Göttingen wirkende Mathematikprofessor Abraham Kästner (1719—1800) weder ein blinder Anhänger noch auch ein Gegner Gottscheds. Der nüchterne, ganz phantasielose Mann, dem noch dazu der Vers und der von ihm theoretisch verteidigte Reim Schwierigkeiten machte und der am Ende auf der ganzen Linie seiner schriftstellerischen Tätigkeit zur Prosa überging, pflegte vor allem das Epigramm. Wernicke hatte diese kleine, im 17. Jahrhundert ungemein beliebte Dichtungsgattung

ſchon als Waffe im literariſchen Kampf benützt, nachher gebrauchte man das Epigramm aber doch vorwiegend wieder nur zur Verſpottung gelehrter Stände und einzelner menſchlicher Typen, wobei auch die der Antike entlehnten Namen eines Mendar, Star, Bav uſw. ſtändig wiederkehren. Dieſer Richtung, der noch Hagedorns Epigramme ausſchließlich angehören, ſind Käſtners nicht beißende, oft aber doch recht ſtachlige Sinngedichte nur zum Teil gefolgt. Er gab ihnen aktuelle Schlagkraft, indem er ſie auch den literariſchen Kämpfen ſeiner Zeit dienſtbar machte und zwar ſowohl nach der Leipziger wie nach der Schweizer Front hin. Er ſchmiedete ſie ſogar mit einem Freimut, den man eben auch erſt an den Rückſichtsloſigkeiten des Literaturſtreites gelernt hatte, auf mißliebige Perſonen im damaligen gelehrten Krähwinkel Göttingen. Weltanſchauungsfragen aufzugreifen, dazu war Käſtner zu wenig tief. Seine Dichtung ging aber im allgemeinen auch an großen Zeitereigniſſen vorbei. Wenn ihn aber einmal eines davon, wie z. B. die Schlacht bei Roßbach an der Seele gepackt hatte, ließ es ihn zeitlebens nicht mehr locker. Dieſer Mann wollte nie einſehen, daß ſeine Wirkſamkeit doch nur innerhalb der Gottſchedzeit ihre Daſeinsberechtigung hatte. Das wurde ihm ſchließlich von anderer Seite um ſo fühlbarer zum Bewußtſein gebracht. Die Xenien ſchonten ihn zwar noch großmütig trotz ſeines Angriffs auf den Werther. Aber die Romantiker, gereizt durch Käſtners Ausfälle gegen Fichte, hielten ihn um ſo ſchroffer an und machten ſeinem Dichterruhm noch vor ſeinem Tode ein Ende.

Weder der einen noch der andern Parteirichtung zugehören wollte ferner die Schriftſtellervereinigung der „Bremer Beiträger", benannt nach dem Verlagsort Bremen der „Neuen Beyträge zum Vergnügen des Verſtandes und Witzes" (1744—1748). Es iſt jene Zeitſchrift, die ſich, wie ſchon erwähnt, von den Schwabeſchen „Beluſtigungen des Verſtandes und Witzes" abgezweigt hatte. Die Mitarbeit an dem Journal, in das Aufſätze und Gedichte immer nur nach vorheriger Abſtimmung unter den Mitgliedern aufgenommen werden durften, war das äußere Zeichen der Zugehörigkeit zu dem literariſchen Kreiſe. Eigene Statuten hatte er nicht, aber trotz dieſer Zwangloſigkeit war die Verbindung ziemlich enge, und einige von den Bremer Beiträgern fanden ſich noch in ſpäteren Jahren an dem berühmten braunſchweigiſchen

Collegium Carolinum wieder zu gemeinsamer Tätigkeit zusammen wie einst in der Musenstadt an der Pleiße. Die einzelnen Mitglieder des Kreises waren ihrem Alter, ihrer Charakter- und Temperamentsveranlagung nach sehr verschieden, nur fehlte unter ihnen ganz der Bohemien, das verlotterte Genie, dem wie einem Günther die poetische Begabung zum Fluche geworden wäre. Sie haben nachher alle als Schulmänner, Geistliche und Beamte ihren Platz im bürgerlichen Leben ausgefüllt. Dichter von seelischer Stoßkraft sind sie nicht gewesen. Sie haben die wechselnde Einwirkung zweier verschiedenartiger geistiger Atmosphären gesunden Blutes vertragen. Mit ihrer Bildung wurzelten sie noch ganz im Boden der Aufklärung, aber ihre Weltanschauung bleibt doch auch von der gerade damals rasch anwachsenden Empfindsamkeit nicht unberührt. Durch viele Dichtungen der Bremer Beiträger weht ein religiöser Zug, der sie dem Materialismus ihrer Tage entfremdet, und mit Vorliebe wandeln sie das Thema vom ‚Freigeist' ab, bald mit satirischer Laune, bald mit innerer Empörung. Die Ausbrüche ihrer Freundschaftsgefühle charakterisiert schon jenes Hin- und Herwogen zwischen sehnsüchtiger Wehmut und enthusiastischer Leidenschaftlichkeit, das auch dem Liebesempfinden dieser Zeit eigen ist und der Brief, Pietisten und Sentimentalen ein hilfsbereiter Dolmetsch des überquellenden Herzens, wird für diese Dichter sogar poetische Ausdrucksform. Neues haben sie eigentlich nicht geschaffen, wenngleich einige von ihnen im Lustspiel, in der Fabel, im komischen Epos und in der Satire Gegenwartsfreude, scharfe Beobachtungs- und realistische Darstellungsgabe in einem Maße verbinden, das schon über die rationalistische Renaissance hinweg in Zukunftsland hinüberdeutet. Und diese Eigenart entspricht der Demokratisierung, die die deutsche Literatur unter den Händen der Bremer Beiträger erfuhr. Bis dahin doch nur Besitztum der Höherstehenden und Gebildeten wird sie nun Lesestoff, Erbauungs- und Bildungsmittel auch für die niedern Schichten des Volks. Damit rücken diese Dichter aber doch auch schon von Gottsched ab, der den Poeten noch davor warnte, sich dem Geschmack des „Pöbels" anzubequemen, freilich sind sie auch noch weit entfernt von der Kunstauffassung der spätern Stürmer und Dränger, die zu den frischen Quellen volkstümlicher Anschauungs- und Empfindungsweisen hinabgestiegen sind. Die Anpassungsfähigkeit ihrer Begabung machte

einige von den Bremer Beiträgern gerade zu Übersetzern sehr geeignet. Als früher Vermittler englischer Literaturwerke ist besonders Ebert hervorgetreten, der 1751 Youngs Nachtgedanken ins Deutsche übertrug und so seine Landsleute mit einer Dichtung bekanntmachte, die für die poetische Gefühlshaltung der folgenden Generation von größter Bedeutung ist.

Die stärkste Popularität unter den Bremer Beiträgern errang sich der aus dem sächsischen Erzgebirge stammende Christian Fürchtegott Gellert (1715—1769).

In dem zaghaften und hypochondrischen Wesen dieses Mannes, der als Kollege Gottscheds an der Universität zu Leipzig lehrte, kreuzen sich alle Strömungen, die damals das geistige Leben der Nation durchfurchten: Orthodoxie, Pietismus und Deismus. Aus dem Zusammenwirken dieser Mächte ergibt sich der noch nicht klar ausgesprochene Typus des Aufklärers, der, ohne am Bibelglauben festzuhalten, doch die Freigeisterei verabscheut und seine praktisch-vernünftige Tätigkeit von einer gewissen Gefühlsseligkeit begleiten läßt. Vereinigen sich diese Eigenschaften in einem Manne, dessen Begabung nirgends in schwer faßbare Genialität ausschlägt, so ist er für eine Zeit mit noch nicht eindeutig bestimmter geistiger Physiognomie zum Volksschriftsteller wie geboren. Und einen solchen erhielten denn auch die Deutschen an Gellert nach der vielfach ganz volksfremden Entwicklung ihrer Literatur im 17. Jahrhundert.

Seine Vorlesungen über Moral haben eine religiös gefärbte Ethik in die weitesten Kreise getragen, seine Stilübungen waren noch für ein so eigenwilliges Genie, wie den jungen Goethe, von autoritativer Gültigkeit und, als Gellert 1751 aus seiner unerschöpflichen Korrespondenz „Briefe nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmack in Briefen" herausgab, da war den ältern galanten Briefstellern eine neue Anleitung zu einem natürlichern und reinern Briefstil verheißungsvoll entgegengesetzt. Diese, das allgemeine Bildungswesen fördernden Bestrebungen erhoben Gellert nicht minder als seine durchschlagenden künstlerischen Erfolge zu einer Zeitgröße, in deren Hochschätzung sich alle Schichten des Volkes teilten. Mitglieder regierender Häuser überhäuften ihn mit schmeichelhafter Anerkennung, in seinem Hörsaal drängten sich die Offiziere neben den Studenten,

seine Geburtsstadt Haynichen blieb seinetwegen von Kriegskontribution verschont, man wandte sich an ihn um Rat in Herzens- und Erziehungsangelegenheiten, ja sogar ein Bauer dankte einmal dem Dichter mit einer Fuhre Holz das Vergnügen und die Belehrung, die er aus dessen Fabeln geschöpft hatte.

Gellerts Namen haben indessen auch nur diese „Fabeln und Erzählungen" der Nachwelt überliefert. Unter diesem Titel erschienen 1746 in strenger Auswahl und sorgfältig überarbeitet aufs neue jene Fabeln, die man schon fünf Jahre vorher in den „Belustigungen" gelesen hatte. Ein zweiter Teil der Sammlung folgte 1748. Auch Gellert hat die Stoffe für seine Fabeln und Erzählungen zumeist fremden Quellen, besonders den Wochenschriften Englands entnommen, in der Behandlung der aufgegriffenen Themen aber ist er Original. Wohl geht er als Fabeldichter in der Theorie und Praxis von dem Franzosen Houdart de la Motte als seinem literarischen Vorbild aus und kann auch die Schule Lafontaines nicht ganz verleugnen. Der behagliche Plauderton, diese Nachahmung französischer Causerie, ist für Gellerts wie Hagedorns Erzählungskunst entscheidend. Aber Gellert weiß durch allerhand Stilmittel, wie Zwischenreden, ironische Parentheſen, Fragen und Antworten, Einwände und Zweifel eine viel innigere Beziehung zwischen Autor und Leser herzustellen als alle seine Vorgänger, und die auf solche Weise erzielte vertrauliche Umständlichkeit der Darstellung entspricht wieder durchaus dem gut bürgerlich deutschen Gedankeninhalt des Erzählten. Dazu kommt, daß Gellert in seiner Satire nie beißend und verletzend wird und seine Moral nie als strenger Sittenrichter verkündet, sondern immer mit dem Zusatz von gutgemeintem Humor, ja sogar leichter Frivolität. Daß er dem feierlich-eintönigen Alexandriner ganz und der strengen strophischen Gliederung zum größtenteil entsagt zugunsten bald langer, bald kurzer jambischer Verse, erhöht gleichfalls die Ungezwungenheit seines Vortrages.

Eine gemeinverständliche Moral, in der sich die Bescheidenheit des Dichters widerspiegelt, spricht zu uns aus diesen Fabeln und Erzählungen. Wunschlosigkeit, Selbstgenügsamkeit und ein wohltemperiertes Verhalten in Freude und Leid gelten als Quintessenz der Lebensweisheit, Ruhm- und Ehrbegierde dagegen als Quellen unsers Unglücks. Das menschliche Ringen nach Erkenntnis erscheint unter diesem Ge-

sichtswinkel als Modelaune und, wiewohl ein Verfechter der Vernunftrechte, will Gellert Irrtum und Wahn nicht ganz aus der Welt geschafft haben. Satirisch verlacht er die Wandelbarkeit der philosophischen Systeme, mit Verachtung und Spott verfolgt er die Freigeisterei. Er sitzt über die kleinen Laster und Schwächen der Menschen, wie auch über soziale Mißstände zu Gericht, ja, mit der Bekämpfung des Ammenunwesens und der Kinderverweichlichung greift er geradezu ins Stoffgebiet der Moralischen Wochenschriften hinüber. Schmeichelei, Heuchelei und Prüderie, oft nur der Deckmantel für Lüsternheit, streitsüchtiges Gelehrten- und niederträchtiges Skribententum sind ihm aus der Seele verhaßt, und mit Vorliebe geht er, der schalkhafte Junggeselle, die Sündenregister der Frauen durch. Dabei waltet er seines Richteramtes sehr gerecht. Er liest den Bauern ob ihres Unverstandes gehörig die Lektion, schont indessen auch den Adel nicht. Und, wenn er einmal das Verhalten beider Stände vergleichend überprüft, muß wohl der Edelmann vor dem Landmann beschämt zurücktreten.

Nahezu in alle Kultursprachen, sogar ins Lateinische und Hebräische übersetzt, trugen die „Fabeln und Erzählungen" Gellerts Namen weit über die Grenzen seines Vaterlandes. Noch ehe diese Dichtungen die Presse verlassen hatten, gaben sie andern Mitgliedern des Kreises schon Anregungen, denen sich nur schwer einer entziehen konnte. Bremer Beiträger wie J. A. Schlegel haben gleich Gellert Fabeln und Erzählungen geschrieben, und Zachariä hat wenigstens ältere deutsche Fabeln neu bearbeitet („Fabeln und Erzählungen in Burcard Waldis' Manier"). Und doch wird durch alle diese Versuche die Entwicklung der Dichtungsgattung über Gellert nicht hinausgeführt, man müßte denn etwa darin eine Neuerung sehen wollen, daß Giseke gerade im Gegensatz zu Schlegel die Tierfabel fast völlig zurücktreten läßt und sich Stoffe für seine Erzählungen aus der antiken Geschichte herholt. Daß den jungen Dichtern für ihr Schaffen Hagedorn, den sie alle verehrten und mit dem Ebert und Giseke auch persönlich verkehrt hatte, oft in noch stärkerem Maße vorbildlich war als der Leipziger Freund, daß der Anakreontiker Gleim und der allen literarischen Vereinigungen ferngebliebne Magnus Gottfried Lichtwer (1719—1783) in ihren Fabeln gleichfalls von Hagedorns Erzählungskunst mehr annahmen, als von der Gellerts, will gegen die entscheidende Wirkung des letztern

wenig besagen. Hat doch selbst der Elsässer Gottlieb Konrad Pfeffel (1736—1809), der die deutsche Fabeldichtung durch Einführung revolutionärer Zeittendenzen bereits aus dem Rahmen der Aufklärung hob, von Gellert noch Lehre und Richtung empfangen.

Neben Fabeln und Erzählungen fand in diesem Kreise das Lehrgedicht, die poetische Epistel, das weltliche und geistliche Lied, die Satire und das Schäferspiel eine besondere Pflege.

Gerade im Lehrgedicht war die deutsche Literatur dieser Zeit wieder auf eine Stufe herabgesunken, die den poetischen Durchschnittsleistungen des 17. Jahrhunderts entsprach. Es war Unterrichtsmittel geworden, mit dem die in die Breite sich verlierende Aufklärung die weniger gebildeten Stände für Philosophie und Naturgeschichte zu interessieren suchte. Der letzte Rest von Hallers Ideenreichtum war aufgebraucht und der letzte Hauch von seinem Pathos veratmet. Im eintönigen Auf und Ab sorgfältig gefeilter, aber ganz ausdrucksloser Alexandriner dozierte man jetzt über die trockensten philosophischen Themen. Zu solcher Plattheit sank das Lehrgedicht bei den Bremer Beiträgern zwar nicht herab, aber auch sie vermochten die verfallende Dichtungsgattung nicht mit neuem Geiste aufzufüllen und der gedanklichen und formalen Höhe, auf der sich nachher Schillers Ideenlyrik bewegt, auch nur zu nähern. Zwischen den ragenden Gipfeln Haller und Schiller bilden auch diese Vertreter des Lehrgedichtes nur die Kette eines flach dahinkriechenden Hügellandes. Sie wollen die überkommene Dichtungsgattung natürlich auch gar nicht wie etwa Schiller nach einem bestimmten Ziele ausbauen. Gellert schließt sich in Lehrgedichten (später „Moralische Gedichte") noch eng an Hallers Ideenlyrik an, ohne es jedoch mit dieser an Gedankentiefe, sprachlicher Kürze und Gewalt aufnehmen zu können. Seinen Genossen aber dient das didaktische Poem für allerhand stilistische Versuche, mit denen sie beim Mangel einer starken selbstbewußten Begabung neuauftauchenden literarischen Richtungen ihren Tribut zollen. Johann Adolf Schlegel (1721—1793), der Vater der beiden Romantiker August Wilhelm und Friedrich, spinnt schon in seinen Anfängen das Alexandrinergedicht zu einem Epos „Der Unzufriedene" aus, das den üblichen moralischen Typus zum Helden hat und im anmutig prickelnden Rokoko von Hagedorns Erzählungskunst dem Menschen einschärft, sich mit seiner jewei-

ligen Lage gelassen abzufinden. Daß das Alexandrinergedicht, ohne sein Wesen zu ändern, als poetischer Brief aufgeputzt werden konnte, dafür boten schon die Bände von „Schwabes Belustigungen" Belege genug. Aber bei einem Bremer Beiträger wie dem in Südungarn geborenen Nikolaus Dietrich Giseke (1724—1765) nähert es sich gelegentlich auch schon dem religiös erregten Stil der geistlichen Ode, ja in einem „Versuche" dieses Dichters „vom Gebete" erinnert nur noch der Titel an Popes klassischen Essay, sonst strebt darin alles in Sprache und Vers Klopstocks geistlicher Epik zu. Und der Hamburger Johann Arnold Ebert (1723—1795) schrieb 1759 ein Ideengedicht „Die Genesung", worin Klopstocksche Versmaße bald empfindsame und überschwengliche Klopstocksche Stimmungen wiedergeben, bald Frühlingsschilderungen nach Art der Thomson und Kleist versinnlichen, bald auch das leichte Getändel echter Rokokopoesie und bald barocke Allegorisierung. So spiegelt sich in diesem Gedicht die literarische Entwicklung eines halben Jahrhunderts wider!

Dem Lehrgedicht nah verwandt ist der zum Ausdruck ernster philosophischer Gedanken erhobene versifizierte Brief, ein Erbteil, das das 18. Jahrhundert vom 17. überkam. Neukirch hatte als letzter nach dem Vorbild von Hofmannswaldau die Prosaeinleitung für die horazische Epistel beibehalten. Seitdem wurde für diese der reine Alexandriner feststehende Form. Nur in Frankreich hatte inzwischen auch im poetischen Brief der schwere Barockstil einem luftigen Rokoko Platz gemacht. Man schreibt hier nicht nur in philosophisch ernsten Alexandrinern, sondern scherzhaft im sog. „genre melé", in einer Prosa, die man graziös mit Versen vermengt. Die Bremer Beiträger haben sich auch diese neue Art des poetischen Briefes rasch angeeignet, nur Ebert, der rührigste Epistolograph dieses Kreises, kehrte bald wieder vom genre melé zu reinen vierfüßigen Jamben zurück.

Und wie die Ideenlyrik, so folgt innerhalb unserer Dichtergruppe auch die Entwicklung von weltlicher Ode und weltlichem Lied dem Zuge der Zeit. J. A. Schlegel hatten es in seinen frühen Versuchen Hagedorns coupletartige und mit Refrain ausgestattete Lieder angetan und Ebert, der in jungen Jahren ganz in Hagedorns Manier von Wein und Liebe sang, ist dem Rokoko des Hamburgers trotz Klopstockscher Freundschaftsoden im wesentlichen treu geblieben.

Aber Schlegels „Choriambische Ode" und Giseckes lyrischer Zyklus „Geschenk für meine Daphne", ein Sang von ehelichem Glück, zeigen unter vielen andern Beispielen, wie rasch sich die Lyrik der Bremer Beiträger auch aus Hagedorns leichter und gereimter Kunstform in Klopstocks enthusiastischen und reimlosen Odenstil hineinzufinden wußte.

Die geistliche Lyrik des Kreises fand ihren Hauptvertreter in Gellert und Cramer. Mit seinen „Geistlichen Oden und Liedern" (1757) war Gellert wieder eine bedeutende Wirkung auf die breiten Massen sogar der katholischen Länder beschieden. Bei der starken Verflachung des religiösen Empfindens — eine Folge des Umsichgreifens der aufklärerischen Ideen — hatte man damals bereits kein Verständnis mehr für die Mystik in der geistlichen Lyrik des 17. Jahrhunderts, aber auch keins für die ungebrochene Kraft des streitbaren lutherischen Kirchenliedes. Da gab Gellerts schwunglos-nüchterne, religiöse Lyrik der Zeit, was sie brauchte. Nicht alle Stücke seiner „Oden und Lieder" sind sangbar, wie schon die feine Unterscheidung im Titel besagt. Aber die es sein sollen, passen sich im Text meist trefflich der unterlegten Melodie an und einige dieser Lieder gehören zum Eisernen Bestand des evangelischen Kirchengesanges, andere, wie das bekannte „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre", haben durch Beethovens Vertonung die Weihe einer höhern Kunst erhalten.

Johann Andreas Cramer (1723—1788), wie Gellert ein Sohn des sächsischen Erzgebirges, ging 1754 nach Kopenhagen und ist als Universitätsprofessor zu Kiel in dänischen Diensten gestorben. Einer der gefeiertsten Prediger des Jahrhunderts, hat er seine Neigung, auf die Massen belehrend und erbauend zu wirken, auch in der Gründung moralischer Wochenschriften betätigt, deren letzte, den „Nordischen Aufseher", er zu Kopenhagen als Organ der dortigen Deutschen ins Leben rief. Seine Dichtung bewegt sich fast ausschließlich auf religiösem Gebiete. Cramer hat der bösen Sitte der Zeit, alte deutsche Kirchenlieder sprachlich zu überarbeiten und in rationalistischem Geiste zu verwässern, gleich Johann Adolf Schlegel und Klopstock ausgiebig gehuldigt. Mit seiner berühmten versifizierten Psalmenübertragung (1755—1764) schließt er äußerlich die Reihen der vielen, die von Opitz an das ganze 17. Jahrhundert hindurch den Psalter übersetzten und bearbeiteten. Freilich hatte diese Richtung inzwischen durch Jean Baptist

Rousseau eine neue Wendung erhalten, der als Erster in den Psalmen Typen erhabener Oden sah und sie mit dieser Auffassung für die ganze deutsche Odendichtung der Folgezeit fruchtbar machte. Von Cramers eigenen Dichtungen haben seine Kirchenlieder nie die Popularität der geistlichen Lieder Gellerts erreicht, und seine religiösen Oden konnten sich mit ihrem volltönigen Pathos, ihrer meist allzu stark aufgetragenen, weitschweifigen und zu Wiederholungen neigenden Rhetorik auf die Dauer das hohe Lob nicht erhalten, das ihnen von den Zeitgenossen gespendet wurde.

In der Form der Prosasatire hat Liscow unter den Bremer Beiträgern in Gottlieb Wilhelm Rabener (1714—1771) einen ebenbürtigen Nachahmer gefunden, aber als Satiriker mit durchaus persönlichen Zielen und ohne jede moralisierende Absicht stand der Norddeutsche nach wie vor vereinsamt da. Denn Rabener, ein sächsischer Steuerbeamter unter dem drückenden Regime des Grafen Brühl, duckt sich ängstlich vor den strengen Behörden wie vor dem überaus empfindlichen Publikum. Immer wieder betont er den großen Unterschied zwischen Satire und Pasquill. Die Religion, der Thron und die hohen Vorgesetzten sind vom Spotte ausgenommen; die Satire soll „erbauend" wirken und darf nie persönlich sein. Die dargestellten Charaktere dürfen kein bestimmtes Urbild haben. Damit halten wir wieder bei der ganz typen- oder genrehaften Satire in der Gedankenlyrik eines Hagedorn und Haller und in den moralischen Wochenschriften, welch letztern denn auch Rabener, der sich nur anfangs stärker an Swift und Liscow anlehnte, mit der Zeit formal wie stofflich immer näher kam. Und damit ist zugleich auch wieder der enge Zusammenhang zwischen dieser Satire und der moralischen Charakterkomödie gegeben. Auf ihn weist Rabener selbst hin, wenn er in einem satirischen Brief, der die Standesvorurteile behandelt, die Heldin ihrem Korrespondenten schreiben läßt: „Führen Sie mich heute in die Komödie. Es wird über unsern Text ein sehr erbauliches Stück gespielt." Es wundert uns daher nicht, zu hören, daß dieser Satiriker auch (verloren gegangene) Lustspiele geschrieben hat.

Verglichen mit Liscows männlicher Rücksichtslosigkeit hat die Schriftstellerei des liebenswürdigen Rabener ein fast feminines Gepräge. Seine meist recht muntere und boshafte Geschwätzigkeit verweilt mit

Vorliebe bei Heiratsgeschichten, Modetorheiten und allerhand weiblichen Schwächen. Liscow erscheint beinahe arm und eintönig gegenüber der fast verwirrenden Reichhaltigkeit und Vielgestaltigkeit von Rabeners Satire. Der Dichter springt von Thema zu Thema und behandelt die nach Art der moralischen Wochenschriften aus dem Alltagsleben aufgegriffenen Stoffe nicht etwa in großem, geradlinigen Zuge, sondern umrankt sie arabeskenhaft mit seinem Spott und seiner Ironie, sich immer sorgfältigst auch über die geringste Einzelheit verbreitend. Ob Rabener die schmeichlerischen Gratulanten in einer witzigen Abhandlung geißelt oder die Kommentierungssucht der Gelehrten in Noten zu einem weggelassenen Text, ob er die unwürdige Behandlung der Ehefrauen durch ihre Männer in einer ironischen „Lobschrift" schildert oder in einer „Trauerrede" einen Witwer sein einstiges Hauskreuz ausmalen läßt, ob er, Klopstock und Herder vorbereitend, in einem Briefe gegen die Benachteiligung der modernen Sprachen und der Realfächer im zeitgenössischen Unterricht auftritt oder uns in einer Selbstbiographie das Schicksal eines Wahrheitsfanatikers vorführt: nie ist Rabener um Stoff und Einkleidung verlegen. Hier birgt sich seine Satire in die uralte Form eines Traumes, dort ins barocke Gewand einer Totenliste und dort knüpft sie wieder an die Vokabeln eines „deutschen Wörterbuchs" an. Gerade in der bunten Vielgestaltigkeit und filigranen Kleinarbeit erscheint uns die Kunst dieses Schriftstellers trotz ihrer realistischen Züge als die typische Moralsatire des deutschen Rokoko. Will Rabener einmal, gleich dem wuchtigen Swift, dem Menschen im Tierleben einen satirischen Spiegel vorhalten, dann tauchen in seiner Phantasie nicht Gestalten auf wie die gräulichen affenartigen Yahoos des „Gulliver", sondern er schreibt die artige „Lobschrift auf Amouretten, ein Schoßhündchen".

Den geschilderten Charakter tragen vor allem die Satiren, die noch während der vierziger Jahre in Schwabes „Belustigungen", in den „Bremer Beiträgen" und in deren Fortsetzung, der „Sammlung vermischter Schriften", erschienen sind. Später hat sie Rabener im ersten und zweiten Teil seiner „Satirischen Schriften" gesammelt. Was er seit Beginn des sechsten Jahrzehntes schrieb, war nicht mehr für Zeitschriften berechnet und zeigt daher doch einen gewissen Zug nach einer größeren und geschlosseneren Form. Der dritte Teil der „Satirischen

Schriften" brachte 1752 die „Satirischen Briefe". In fingierten Briefwechseln ließ also der Dichter seine Laune weiterspielen. Dadurch bekam die Erzählung einen höheren Schein von Wahrheit und Aktualität. Rabeners „Satirische Briefe" sind durch eine Art Rahmenerzählung in Gruppen zusammengefaßt, kommen schon kleinen Novellen sehr nahe und gehören jedenfalls zu dem Besten der ganzen Aufklärungsliteratur. Das Gesellschaftsleben der Zeit tritt uns darin fast noch greifbarer vor Augen als in Gellerts Lustspielen. Auf welchen Schleichwegen man zu Pfarr- und Ratsstellen gelangt, wie man Richter besticht, Gelder borgt und die Gläubiger hinhält, wie Alter nicht vor Torheit schützt, wie eine Jungfer, die hoch hinaus wollte, sich zum Schluß vergeblich den abgewiesenen Freiern an den Hals wirft, welch unwürdigen Behandlungen ein Hofmeister ausgesetzt ist, wie die Bauern durch ihre Gutsherrn drangsaliert werden, welcher Hochmut, welche Unbildung, welcher Leichtsinn und welche Verschwendungssucht im Adel herrscht: das alles erzählt hier satirisch ein witziger und humorvoller Beobachter, der, ohne sich über den Zeitgeist erhaben zu fühlen, mit klarem Auge, hellem Verstand, und achtungswertem Nationalbewußtsein durchs Leben geht. Der deutsche Brief ist in Rabeners Händen bereits ein feines Kunstmittel zur individualisierenden Charakteristik der Persönlichkeit geworden. Wie neckisch-boshaft oder scharfzüngig schreibt bei ihm die vornehme Dame, wie brüsk und verächtlich der Offizier, wie sackgrob und ordinär ein Gewürzkrämer, wie natürlich-plump trotz aller Stilisierung ein Bauer!

Ansätze zur Novelle, wie sie sich hier bereits finden, zeigt auch die im vierten Teil von Rabeners „Satirischen Schriften" erschienene Abhandlung von „Sprichwörtern", die scherzhaft Anton Pansa, einem Urenkel von Don Quichottes treuem Schildknappen, zugeschrieben und Sanchos berühmtem Esel gewidmet ist. In der Art einzelne Sprichwörter durch Genrebilder in Prosa zu illustrieren, erinnert hier der Dichter ebenso an die moralischen Wochenschriften wie an eigene frühere Versuche.

Ein anderer Bremer Beiträger, Just Friedrich Wilhelm Zachariä (1726—1777) hat als blutjunger Leipziger Student 1744 eine komische Epopöe „Der Renomiste" in den „Belustigungen" veröffentlicht. Diese Dichtungsgattung war damals in Deutschland noch

fast neu, während sie in den fremden Literaturen längst ihre namhaften Vertreter hatte. Ihre ästhetische Wirkung liegt in der Parodie. Eine unbedeutende, ja nichtige Begebenheit wird mit wichtigtuender Ausführlichkeit im hohen Stil der berühmten Epen des klassischen Altertums besungen. Auf diese Art hatte schon im 17. Jahrhundert der Italiener Alessandro Tassoni eine launige Episode aus den mittelalterlichen Städtekriegen erzählt („Der geraubte Eimer"), Boileau den lächerlichen Streit um einen Chorpult („Der Chorpult"), und 1712 übertrug der Engländer Pope mit seinem „Lockenraub" auf das komische Heldengedicht, das noch bei Boileau die Verwendung allegorischer Gestalten liebte, den Rokokostil, indem er mit der schlichten Handlung — dem Lockenraub an einer Schönen — die geschäftige Wirksamkeit zierlicher Geisterchen wie Sylphen, Elfen und Gnomen verwob, wodurch das Ganze eine Anmut erhielt, nach der die deutschen Nachahmer vergeblich strebten. Diese zuletzt geschaffene Form des komischen Heldengedichtes wird nun im „Renomisten" auf einen gerade für Leipzig ungemein zeitgerechten Stoff angewandt. Einen deutschen Studenten hatte kurz vor Zachariä allerdings schon Immanuel Pyra zum Helden seines unvollendet gebliebenen komischen Epos' „Bibliotartarus" gemacht. Zachariä aber verlegte die Wirkung seines Gedichtes gerade in den kulturhistorischen und schon von den „Vernünftigen Tadlerinnen" treffend beobachteten Gegensatz zwischen der im deutschen Studentenleben absterbenden alten und siegenden neuen Zeit. Raufbold, ein relegierter Jenenser, der durch sein wüstes Auftreten Leipzigs modische Sitten in Verwirrung bringt, entschließt sich, von der Liebe bezwungen, selbst zur Annahme der verfeinerten Lebensart, spielt jedoch eine lächerliche Rolle und rafft sich mutig von seinem Falle auf. Nachdem er im Zweikampf einem Leipziger Studenten unterlegen ist, wendet er sich dem freiern und ungebundenern Halle zu. Die Galanterie und Mode erscheinen in dem Gedicht als Göttinnen, der Putz, der Roman, die Komplimente als dienende Geisterchen. Eine vorzügliche Charakteristik der Hauptpersonen, humorvolle Szenen, scharf beobachtet und realistisch geschildert, vor allem aber auch die geschickte Handhabung des Alexandriners machen heute noch die Epopöe zu einer genußreichen Lektüre.

Leider übersah der etwas eitle und großsprecherische Dichter die

Grenzen seiner Begabung. Er versuchte sich nach Bodmers verlockendem Beispiel in einem großangelegten Entdeckerepos „Cortes", verfaßte nach dem Vorbild der „Jahreszeiten" des Engländers Thomson einen Gedichtzyklus „Die Tageszeiten", in den er auch ganz unlyrische Schilderungen zeitgenössischer Literatur-, Theater- und Musikverhältnisse verflocht, um schließlich in einer maßlosen Übersetzertätigkeit von bedeutenden Vorlagen bis zu feiler buchhändlerischer Marktware herabzugleiten. Zweifellos lag seine Stärke nur im komischen Heldengedicht. Aber auch hier hat er mit späteren Dichtungen die künstlerische Höhe des „Renomisten" nicht mehr erreicht: weder mit dem „Schnupftuch", das im engsten Anschluß an Pope das oberflächliche, müßige Leben des galanten Adels satirisch schildert, noch mit seiner Katzenepopöe „Murner in der Hölle". Versiegender Humor, sinkende Gestaltungskraft und eine immer armseligere Handlung, zuletzt der Mißgriff, die Versform gegen die Prosa einzutauschen, haben Zachariäs Leistungen auch im komischen Heldengedicht von Stufe zu Stufe herabgedrückt. Seine in Prosa geschriebene „Lagosiade oder die Jagd ohne Jagd", verdient nur vom Gesichtspunkt der Form Erwähnung. Denn, wie sich von der versifizierten Form der komischen Epopöe verbindende Fäden ziehen zur Travestie, so nähert sich auch das komische Heldengedicht in Prosa sehr bald der Idylle. Die der komischen Epik eigentümliche Vorliebe für unbedeutende Stoffe und breite Ausmalung geringfügiger Einzelheiten birgt idyllische Momente genug in sich. Einen entschlosseneren Schritt nach dieser Richtung hin tat später August v. Thümmel mit seiner graziösen Prosadichtung „Wilhelmine" (1764), in der die ganz konfliktslose Liebesgeschichte eines Dorfpfarrers zu einer Verwalterstochter, die nach kurzer Dienstzeit als Kammerkätzchen am Hofe in die Arme ihres Bräutigams zurückkehrt, ganz im Stil der komischen Epopöe behandelt wird, wobei zugleich das idyllische Interieur eines ländlichen Pfarrhauses eine liebevolle Schilderung erfährt.

Nicht nur im komischen Epos zeigt die Dichtung der Bremer Beiträger idyllische Züge, sondern sie mündet mit der zu jener Zeit so ungemein beliebten Schäferpoesie geradezu in die Idylle ein. Wie etwa der Pietismus weit über den religiösen Herd hinaus die Volksseele ergriff und neugestaltete, so hat auch die moderne Schäferpoesie, ur-

sprünglich ein Erzeugnis romanischer Phantasie, während des 17. Jahrhunderts eine kulturelle Atmosphäre um sich verbreitet, von der alles, was in sie hineinragte, Kunst wie Leben, eine bestimmte Färbung empfing. Bis tief in das 18. Jahrhundert erstreckt sich diese volkspsychologische Fernwirkung, und es gibt noch in der von uns behandelten Literaturepoche wenig Zweige deutscher Poesie, die von schäferlichem Empfinden völlig unberührt geblieben wären. Freilich in engerem Sinn als besondere Dichtungsgattung betrachtet, die das Zeitalter der Aufklärung von der des Barocks überkam, war die Schäferdichtung schon lange zu einer fast formelhaften Kunst erstarrt, als ihr am Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich Bernard de Fontenelle auch noch den letzten Hauch naturfrischer Ursprünglichkeit benahm. Landschaftlichen Hintergrund und Herden hielt dieser Franzose für unwesentliche Attribute eines Schäfergedichtes, seine Hirten leben auch nur der Liebe und reden in elegantem Salonfranzösisch. Kein Wunder, wenn selbst in Frankreich geschworene Anhänger dieser typischen Art von Rokokopoesie solch parfümierter Unnatur allmählich überdrüssig wurden. In Deutschland wandte sich Gottsched wohl in der Theorie gegen Fontenelles gezierte Schäferlichkeit, als Pastoraldichter kam er jedoch selbst von dem französischen Vorbild nicht los. Es fesselte den für das Theater so stark interessierten Mann gerade die dramatische Form dieser Dichtung. Er schrieb selbst ein sehr einflußreiches Schäferdrama „Atalanta" (1741). Ein Troß von Nachzüglern stellte sich ein. Zuerst Gottscheds späterer Gegner Christoph Friedrich Rost, der in seiner ‚Doris' (1752) die vom Literaturdiktator auch für das zarte und handlungsarme Schäferdrama verlangten fünf Akte auf einen reduzierte, dann Gleim („Der blöde Schäfer" [1745]) und der auch als Lustspieldichter in der ‚Schaubühne' vertretene Komödiant Gottfried Adam Uhlich. Von den Bremer Beiträgern folgte den Spuren der „Atalanta" zuerst Gellert („Das Band" [1744]), den aber ebenso wie alle übrigen Vertreter dieser Richtung sein Genosse Karl Christian Gärtner (1712 bis 1791) mit dem graziösen Schäferspiel „Die geprüfte Treue" (1744) aus dem Felde schlug.

Wenn Gottsched in der Theorie wenigstens von Fontenelle abwich, so pflichtete dem Franzosen J. A. Schlegel in seiner Satire „Vom Natürlichen in Schäfergedichten" im wesentlichen bei und machte da-

mit, vielleicht ohne es zu fühlen, das Schäfergedicht zu der Literaturgattung, die sich vom Anschluß an das reale Leben und so von dem einzigen Weg, der in jenen Tagen zu einer Gesundung und einem Fortschritt in der Poesie führen konnte, am weitesten entfernte. Und doch hat eigentlich allem, was Schlegel von der Schäferdichtung verlangte (Ausschaltung des bäurischen Wesens und städtischen Lebens, aber auch aller Tragik und Komik), der einzige entsprochen, der wenigstens auf dem Gebiete der erzählenden Pastoralpoesie der in preziöser Unsinnlichkeit schon fast erstorbenen Kunstgattung durch eine seelenvolle Vertiefung noch einmal Leben eingehaucht hat: der Schweizer Zeichner und Maler Salomo Geßner (1730—1788). Mit ihm kehren wir einen Augenblick aus Sachsen und dem Kreise der ‚Bremer Beiträger' in das Land von Gottscheds erbittertsten Gegnern zurück. Dem eleganten Hagedorn näherstehend als dem wuchtigen Haller ist auch Geßner ein Meister der Form. Zwar läßt er Vers und Reim fast ungepflegt. Was sie der Sprache an Wohlklang und Flüssigkeit zu geben vermögen, das will er mit einer klaren, aber gehobenen und rhythmisch abgetönten Prosa erreichen. In diesem Gewande erschienen fast alle seine Dichtungen, vor allem seine Schäferidyllen, die, leicht übersetzbar, Geßner auch im Auslande, besonders in Frankreich großen Ruhm erwarben.

Die meisten seiner berühmten Idyllen sind sechsundzwanzig Jahre nach Hallers „Alpen" entstanden und laden wie dieses große Lehrgedicht die kulturmüden Zeitgenossen ein, den Weg zurückzufinden zur unverfälschten Natur. Aber noch heißer als dem ältern Schweizer brennt dem jüngern die Sehnsucht im Herzen, der Gegenwart entfliehen zu können; denn auch durch den dichten Schleier der Idealisierung, den Haller über das Leben und Treiben seines Bergvolkes wob, sieht Geßner die graue Wirklichkeit durch. Er kennt den eidgenössischen Bauer, den harte Fron im Dienste des Adels und der Städte ebenfalls schon längst entsittlicht hat. Darum sucht dieser Dichter das goldene Zeitalter, da der Mensch der Natur noch am Arme hing, nicht in den heimatlichen Bergen, sondern im lieblichen Wald- und Hügelland einer zeitlosen, poetisch verklärten Schäferwelt. Zu diesen seligen Gefilden erschloß ihm aber nicht der preziöse Fontenelle die Tore, sondern der weit naturhaftere griechische Idyllendichter Theokrit. Die naturalistischen Züge in dessen Hirtenpoesie hat Geßner frei-

lich abgelehnt; allzustark stand auch er noch im Banne französischer Delikatesse. Theokrits Hirten sind keine schlichten Naturkinder, aber, wenn sie auch geziert von Liebe reden, sie verlieren ihre Herden nie aus den Augen. Sie rufen ihre Tiere beim Namen und drohen den widerspenstigen. Sie hängen doch so innig mit ihrem Tagwerk zusammen, daß einer einmal seiner verstorbenen Amaryllis nachseufzt, er habe sie geliebt wie seine Ziegen. Die Natur nimmt Theokrit hin ohne Sentimentalität, wie etwas, was ihn immerwieder erfrischt und erquickt. Was beim Leben im Freien wohltätig auf seine Sinne wirkt, fängt er in den Einzelbeobachtungen seiner Landschaftsbilder auf. Die Mittagsstunde ist seine liebste Tageszeit, es gibt keine schönere für das dolce far niente des Südländers!

Geßners Lämmer tragen wohl auch keine Rosabändchen um den Hals, wie es die galante Pastoralpoesie verlangte; sie weiden mit Kühen und Kälbern. Und doch ist in seinen Idyllen die Herde nicht viel mehr als künstlerisches Attribut des Schäfergedichtes, freilich naturnotwendiges, nicht unwesentliches wie bei Fontenelle. Viel stärker als in Theokrits Landschaftsgefühl bekundet sich in dem Geßners die sehnsuchtsvolle Hingabe an die Natur. Er malt sie uns noch wie Brockes und Haller in Einzelheiten aus, wobei auch die typischen Merkmale der Rokokolandschaft immer wieder hervortreten. Aber er gibt die Einzeleindrücke sehr anschaulich und immer nach einem einheitlichen Blickpunkt geordnet wieder, stellt nicht das Große neben das winzig Kleine und wie das Nützliche so entzückt ihn auch das Schöne und Stimmungsvolle in der Natur. Die Tageszeit, die er bevorzugt, ist der taufrische Morgen und der sanfte Abend, über alles aber liebt er die linde, mondhelle Nacht. Erst in seinen spätern Idyllen, von denen eine sogar auf schweizerischem Boden spielt („Das hölzerne Bein"), treten Geßners Naturbilder auch in das vollkräftige Licht der Mittagsonne. Griechische Namen sind in diesen Erzählungen wohl beibehalten, sonst aber ist das antike Kolorit nur ganz leicht aufgetragen. Alles ist auf Frieden und Glück gestimmt, zuweilen ein leiser Anflug von Humor, aber nie gewaltsame Erschütterungen. Da ist der Hirt, der vor seiner schattigen Höhle ein Lied singt, während ihn die Geliebte belauscht, da sieht Mirtill seinen greisen Vater im Mondschein schlummern, da windet Daphnis zur Winterszeit seiner Phillis einen Kranz aus Epheu und

Immergrün. Damon und Daphne erfreuen sich nach vorübergezogenem Gewitter der erquickten Natur, zwei andere Liebende betrachten verständnisinnig ein sich schnäbelndes Taubenpaar. Selbst größere Werke des Dichters, wie der schon vor den Idyllen erschienene Hirtenroman „Daphnis" lassen an dem ruhigen Verlauf der Handlung des Dichters Abneigung gegen jede tragische Verwicklung erkennen. Und als Geßner die Spectatorgeschichte von Inkle und Yariko auf seine Art ergänzte, erhielt sie bezeichnenderweise einen versöhnenden Abschluß. Darum hat wohl auch nur die doktrinäre Theorie Bodmers und Breitingers unsern Dichter dazu verleitet, die biblische Erzählung von Kains Brudermord zu einem Prosaepos auszuspinnen, in das wie bei Milton und Klopstock Himmel und Hölle schicksalbestimmend eingreifen. An dieses Werk („Tod Abels") hat Geßner die ganze Kraft seiner Sprache verschwendet und doch wurde er der tragischen Wucht des Stoffes nicht Herr. Noch unglücklicher waren Versuche, die er im Drama unternahm. Hingegen erglänzt wieder in der Erzählung „Der erste Schiffer" sein starkes Talent. Das robinsonadenhafte Leben zweier Frauen auf einer Insel, die einst durch die Flut vom Festlande gerissen wurde, fiel wieder ganz in den Bereich seiner für verschwiegene Heimlichkeiten so empfänglichen Dichternatur.

Auch die poetische Theorie ist von den Bremer Beiträgern gepflegt worden. Johann Adolf Schlegel lieferte außer der schon erwähnten Abhandlung über das Schäfergedicht auch eine Übersetzung von Batteux' „Traité des beaux arts reduits à un même principe" (1746), wobei er seine Vorlage kritisch durchmusterte und in einzelnen Punkten weiterführte. Batteux empfahl nicht Nachahmung der Natur überhaupt, sondern der schönen Natur und sprach damit auch einer künstlerischen Auswahl das Wort. Wichtiger als die theoretischen Arbeiten Adolf Schlegels sind die seines um zwei Jahre älteren Bruders Johann Elias Schlegel, der 1742 nach Dänemark übersiedelte und hier schon 1749 starb. In seinen ästhetischen Untersuchungen folgt er noch ganz der rationalistischen Methode Christian Wolffs. Gewiß, auch dem Theoretiker Schlegel hat wie dem Dichter der Tod die Feder aus der Hand genommen, bevor er sein letztes Wort gesprochen hatte. Aber er würde auch bei längerem Leben nie eine Kunstkritik nach dem Prinzip der Einfühlung betrieben haben, denn über die Grenzen seiner

Natur hätte auch er nicht hinwegsetzen können. Innerhalb des rationalistischen Gesichtsfelds überragt jedoch seine poetische Theorie zweifellos schon das gewohnte Niveau. Schlegel ist als Denker nicht wie als Dichter von Gottsched, sondern von den Schweizern ausgegangen. Gerade die schweizerische Auffassung, daß der ästhetische Genuß aus einem Vergleich des Urbildes mit dem Abbild entspringe, hat ihm auf weite Strecken hinaus tiefere Einblicke in die ästhetische Wirkung eines Kunstwerks versperrt, wie er sich auch die von ihm für das Drama geforderte Idealisierung stets in der etwas mechanischen Weise von Breitingers „Abstractio imaginationis" dachte. Immerhin konnte man sich von einem Brief, den schon der Leipziger Student an seinen Bruder schrieb und worin er bei einem Vergleich zwischen dem antiken und neueren Drama nicht nur die Bedeutung der Charaktere für das letztere erkannte, sondern auch dem Drama der Alten vor dem französischen fast in allen Punkten den Vorzug gab, eine Befreiung aus der blinden Anbetung des französischen Pseudoklassizismus erhoffen.

Geistig schon recht selbständig beteiligte sich Schlegel auch mit einem in Gottscheds „Beyträgen" erschienenen Schreiben „über die Komödie in Versen" an dem damals ausgebrochenen Streit, ob die Prosa oder der Vers für das Lustspiel geeigneter wäre. Er empfahl den Vers, weil er auch für die Komödie eine Idealisierung erstrebte, die ihm durch den Vers am besten gewährleistet schien. Eine stärkere Abweichung von den herrschenden Literaturansichten war es, wenn dann Schlegel in seiner „Abhandlung von der Nachahmung" das Wesen der Kunst wohl wie die Leipziger und die Schweizer in einer Nachahmung erblickte, aber ihren Hauptzweck im „Vergnügen", also im ästhetischen Genuß, nicht im „Unterricht" fand. Auch erhält hier der Begriff der Nachahmung eine neue Deutung, indem Schlegel die zwischen Urbild und Abbild geforderte Ähnlichkeit eigentlich in eine Unähnlichkeit verwandelt, da er sie lediglich in der Übereinstimmung derjenigen Stücke oder Teile sucht, die die künstlerische Vorlage und ihre Wiedergabe determinieren. Man sieht, auch von Schlegel wird, wie vorher schon von Breitinger und nachher von Batteux, Mendelssohn und Lessing, das Prinzip der Naturnachahmung bereits überwunden, bevor es noch in einem durchgreifenden Realismus seine praktische Bedeutung erwiesen hatte. Die deutsche Renaissancetheorie hatte den alten aristotelischen

Satz wieder zu Ehren gebracht, aber er ragt in diese durchgängig auf Idealisierung bedachte Zeit wie die Statue einer Gottheit herein, die Sinn und Bedeutung verloren hat und zu der daher ein jeder auf seine Weise betet.

Viel verständiger als Gottsched hat Schlegel Shakespeare beurteilt in einer geistvollen „Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs", die den Hauptteil einer Besprechung bildet, die er einer 1741 erschienenen deutschen Übersetzung des „Julius Cäsar" widmete. Gottsched, der die Dramen des Engländers für eine einzige große Sünde wider den Geist des französischen Klassizismus ansah, hatte gerade dieses Stück für schlechter als die „elendeste Haupt- und Staatsaktion" erklärt. Daß auch Schlegel die wahre Größe Shakespeares noch verschlossen war, dafür spricht weniger der Vergleich als die beiläufige künstlerische Gleichsetzung des Briten mit dem deutschen Barockdichter, der noch dazu in der Abhandlung nur mit seinem dramatischen Erstling, dem „Leo Armenius", zu Worte kommt. Denn wenn Shakespeare auch vor Gryphius die größere Menschenkenntnis zugestanden wird, so werden ihm doch auch wieder die Derbheiten in der Redeweise seiner vornehmen Personen als Fehler angekreidet, und hinsichtlich des sprachlichen Schwulstes steht er mit dem Deutschen auf gleicher Stufe. Aber Schlegels Erkenntnis, daß der Schwerpunkt der Shakespeareschen Dramatik in der sorgfältigen Darstellung von Charakteren liegt, ist doch ein bedeutsames Ergebnis dieses Vergleichs.

Scharfe Abfertigungen des freilich nicht mit Namen genannten Leipziger Diktators enthielt Schlegels letzte und reifste theoretische Schrift „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters", die, viel zu spät für die literarische Entwicklung in Deutschland, erst 1764 erschien. Mit der Forderung, bei der Errichtung eines Theaters auf die Sitten und die Gemütsbeschaffenheit einer Nation Bedacht zu nehmen, und mit dem gegen die Deutschen folgerichtig erhobenen Vorwurf, sie hätten durch die unbedenkliche Übernahme französischer Dramatik aus ihrem Theater eigentlich nur ein französisches in deutscher Sprache gemacht, bricht diese Schrift schon Bahn für Herders epochale Erkenntnis der nationalen Bedingtheit einer Kunst. Und wiederum an Herder gemahnt Schlegels feiner Blick für die Wechselwirkung, die zwischen der Verfeinerung eines Theaters und der Verfeinerung der Sitten besteht.

Das Vergnügen wird als Hauptzweck des Theaters auch hier wieder stark betont, und die erzieherische Aufgabe des Dramatikers jedenfalls nicht in einer Moral verkündenden Predigertätigkeit gesucht, sondern in einer zwanglosen sittlichen Heranbildung und intellektuellen Witzigung des Volks durch die Eindrücke der Bühne. Bedeutsamerweise gesteht Schlegel im Hinblick auf die comédie larmoyante nicht nur dem Trauerspiel, sondern auch der Komödie neben reiner Belustigung die Erweckung von Leidenschaften, d. h. tragische Züge zu. Das Gesetz der drei Einheiten radikal umzustoßen, dazu war er noch nicht Revolutionär genug. Aber Latitudinarier ist er auch hier gewesen. Und seine Bemerkung, daß die Engländer, die sich der Einheit des Ortes nicht rühmten, diese doch meist besser beobachteten als die Franzosen, ist ein Fortschritt über Gottsched hinaus.

In der Person Johann Elias Schlegels haben die Bremer Beiträger auch für das Drama ihren Mann gestellt. Aber von dem fortschrittlichen Geist seiner theoretischen Schriften merkt man in seiner dichterischen Praxis kaum etwas. Schon als Schüler zu Pforta erprobte er sein Talent in einem Trauerspiel „Die Trojanerinnen" (ursprünglich „Hekuba") und verarbeitete darin seine antiken Quellen Euripides und Seneca jedenfalls selbständiger als Gottsched seine französische und englische Vorlage im „Sterbenden Kato". Ein anderer dramatischer Versuch Schlegels „Orest und Pylades" (ursprünglich: „Die Geschwister in Taurien") nähert bezeichnenderweise die Fabel von Euripides' Tauriſcher Iphigenie in einzelnen Zügen bereits unserem modernen Empfinden, gestaltet aber im übrigen den antiken Stoff ganz nach den Forderungen der „Critischen Dichtkunst". Und in einem dritten, auch ganz nach französischer Technik gearbeiteten Trauerspiel „Dido" bringt der jugendliche Dichter den Vergilschen Aeneas auf die Bühne und läßt ihn — wie es der Dramatik eines Corneilles entspricht — im Kampf zwischen Liebe und Pflicht stoisch für letztere sich entscheiden. Da um diese Zeit Bodmer die Idee eines patriotisch-politischen Trauerspiels angeregt hatte, eilte Schlegel aus den sagenreichen Gefilden der Antike in die heiligen Haine der germanischen Vorzeit und schuf mit seinem „Hermann" (1741) das erste deutsche Drama von der Teutoburger Schlacht im Stile des Pseudoklassizismus.

Die strenge Beachtung der Orts- und Zeiteinheit zwang den Dichter,

alle kriegerischen Vorgänge hinter die Szene zu verlegen, so daß dem Zuschauer statt einer leidenschaftlich bewegten Handlung fast nichts als Reden voll dröhnender patriotischer Phrasen geboten werden. Der Cheruskerfürst gibt mit Thusnelda, die hier seine Braut, nicht seine Gattin ist, ein recht temperamentloses Liebespaar ab. Denn auf französische Art läßt auch er sein Pflichtgefühl über seine Neigung zu dem Mädchen triumphieren, das übrigens als typisches Heldenweib gar nichts Anziehendes hat. Mehr Teilnahme erwecken einige Nebenfiguren des Stückes, vor allem Hermanns verräterischer Bruder Flavius, der in seiner unentschlossenen Haltung jedenfalls psychologisch reicher gezeichnet ist als der Titelheld und als Hermanns Nebenbuhler bei Thusnelda die für ein Drama nach französischem Geschmack unerläßliche Liebesintrige anspinnen hilft. Kaum glücklicher war Schlegel, als er in seinem „Canut" (1746) einen Stoff aus der dänischen Geschichte nach den Berichten des Saxo Grammaticus wiederum in enger Anlehnung an das französische Theater dramatisierte. Auch hier wird der Titelheld, der bis zur Borniertheit großmütige Dänenkönig, fast ganz von seinem Gegner Ulfo erdrückt, der als ein seinem Ehrgeiz alle menschlichen Regungen aufopfernder Verbrecher etwas von der gewitterschwülen Stimmung der späteren Sturm- und Drangdramen in das Stück hineinbringt.

Stärker als für die Tragödie erwies sich jedenfalls Schlegels dichterische Begabung für das Lustspiel. Schon 1741, zu einer Zeit, wo außer den Bearbeitungen französischer Vorlagen durch Frau Gottsched noch kein deutsches Lustspiel vom reformierten Schlage vorlag, hat er eine Komödie verfaßt, die in Gottscheds „Schaubühne" 1743 unter dem Titel „Der geschäftige Müßiggänger" erschien. Es ist kein Zufall, daß gerade in Sachsen, wo die Reuter, Henrici und König schon vor Gottscheds Auftreten Versuche in realistischen Possen unternommen hatten und Gellerts Fabeldichtung und Rabeners Satiren einen reich entwickelten Sinn für zeitgenössische Gesellschaftsverhältnisse bekundeten, nun auch eine neue Komödie entstand, die in einem beachtenswerten Realismus Leben der Gegenwart farbenreich widerspiegelte. Der Held des Schlegelschen Lustspiels ist allerdings noch ein echt Regnardscher Komödientyp, ein junger Advokat, der vor lauter dilettantischer Vielgeschäftigkeit seine dringendsten Obliegenheiten versäumt. Auch die

meisten Nebenfiguren des Stückes sind lediglich Verkörperungen bestimmter Eigenschaften, so der überaus eilfertige Advokat „Renntier" und Lieschen Richard, das Muster hausfraulicher Ordnungsliebe und Pünktlichkeit. Aber das Elternpaar, der Pelzhändler Sylvester, der Prototyp des nüchternen sächsischen Philisters aus der alten Schule, und seine in ihren Sohn vernarrte und gleichzeitig für modische Erziehung eingenommene Gattin sind doch waschechte Figuren aus dem damaligen Bürgertum, das uns durch eine Kaffeeklatsch- und eheliche Streitszene in seiner ganzen muffigen Enge vorgeführt wird. Eine solch frische Beobachtung und Wiedergabe des Milieus lassen die zunächst folgenden Prosalustspiele Schlegels völlig vermissen. „Der Geheimnisvolle" (1746) erhebt sich mit seinem Titelhelden und seinen stereotypen Bedientenrollen in keinem Zuge über die sich oft an Molière und Holberg zugleich anlehnende Lustspieldichtung der Gottschedzeit. Und während Schlegel in seiner Theorie immer weiter vom französischen Theater abrückt und dessen ausschließliches Interesse für Liebesangelegenheiten als eine wohl dem französischen Charakter entsprechende, aber nicht andern Völkern gleichverständliche Eigentümlichkeit hinstellt, schließt er sich mit der Verführungsgeschichte seines Lustspiels „Der Triumph der guten Frauen" wieder aufs engste der Komödiendichtung eines Regnard und Destouches an. Er lenkt hier mit der im Stücke tonangebenden Rolle der schnippischen Kammerzofe Katharine, mit dem bis zur Unwahrscheinlichkeit ausgebeuteten Verkleidungsmotiv und mit den antikisierenden Personennamen Nicander, Agenor, Philinte ganz in die Bahnen der Entwicklung ein, die das französische Lustspiel seit seiner Loslösung von der Commedia dell' arte genommen hatte. Und wenn schon im Triumph der guten Frauen das künstlerisch Wertvolle eigentlich nur der gewandte und graziöse Dialog bildet, so hat auch an Schlegels unstreitig bester Komödie, dem Einakter „Die stumme Schönheit" (1748), bereits Lessing die anmutige Form vor allen anderen Vorzügen gerühmt. Schlegel ist hier noch dazu in endlicher Übereinstimmung mit seiner Theorie vom Prosa- zum Versluſtspiel übergegangen, wodurch die nicht unwitzige und schlichte Handlung eine besondere Beweglichkeit und Geschmeidigkeit erhielt. Ein junger Mann vom Lande, dem durch eine Kindesunterschiebung und eine fast noch raffiniertere List die dumme, putzsüchtige und mund-

faule Städterin Charlotte angehängt werden soll, entdeckt noch rechtzeitig den Betrug und findet in der weitaus gescheiteren und anspruchsloseren Leonore, die bei seiner Übertölpelung mithelfen sollte, die begehrte Tochter seines wohlhabenden Gönners aus der Provinz. Wie im „Müßiggänger" ist auch hier wieder das Milieu — allerdings dänisches, nicht deutsches — mit scharfer Beobachtung erfaßt und in flotten Strichen festgehalten.

Lustspiele hat auch Gellert geschrieben: „Die Betschwester" (1745), „Das Loos in der Lotterie" (1746), „Die zärtlichen Schwestern" (1747) und ein Nachspiel „Die kranke Frau" (1747). Ob dieser Mann, in dessen Munterkeit immer ein Unterton von Rührung mitschwingt, als Fabeldichter plaudert, vom Katheder oder von der Bühne herab spricht, stets will er belehren. So finden wir denn Themen seiner Lustspiele wie die Betschwester und die kranke Frau in gleicher Absicht schon in den Fabeln behandelt und sie gehen letzten Endes auf die moralischen Wochenschriften zurück, mit denen die Dichtung der Bremer Beiträger überhaupt in enger Fühlung steht. Nicht die possenhafte Typenkomödie lockte Gellert zur Nachahmung, sondern die comédie larmoyante, die Heiterkeit mit Rührung mengte und der Schilderung deutsch-bürgerlichen Milieus ebenso Raum gab wie der belehrenden Tendenz. Das rührende Lustspiel hat er in einer lateinischen Abhandlung verteidigt und mit seinen eigenen Stücken in Deutschland eingebürgert. In deren zerbrechlichem technischen Aufbau zeigt sich Gellerts Bühnenfremdheit. Die Einheit von Ort und Zeit wird oft gewaltsam gewahrt, der von Gottsched geforderten Einteilung in fünf Akte wird jedoch — mit einer Ausnahme — die in drei nach italienischer Art vorgezogen. Die äußerst dürftige und nur im Loos in der Lotterie reicher ausgestattete Fabel der Stücke wird gern in zwei Parallelhandlungen umgesetzt, deren jede wieder mit Szenen von undramatischer Breite überladen ist.

Dennoch waren Gellerts Lustspiele ein Forschritt in der Entwicklung unserer dramatischen Literatur. Treffend rühmte Lessing an ihnen das „ursprünglich Deutsche" und nennt sie „wahre Familiengemälde". Mit diesen Stücken waren alle frühern schüchternen Versuche, fremde Vorlagen heimischen Verhältnissen anzupassen, weit überholt. Was lernen wir aus diesen Lustspielen nicht alles kennen vom sächsischen Bürger-

leben jener Zeit! Die religiösen Gewissenskämpfe so gut wie die Erziehung und Lektüre der jungen Mädchen, die Kleidermoden der Frauen, die täglichen Mahlzeiten, selbst die Mittelchen des gebräuchlichen Arzneischatzes. Dann aber zeigen einige Figuren dieser Komödien, vor allem die gelungene Gestalt der alten Betschwester, der frömmelnden, abergläubischen, geizigen Wucherin, daß nun das Leben auch auf die Menschendarstellung in der dramatischen Literatur Einfluß gewinnt. Statt im Wesen des Helden oder der Heldin theoretisch nur eine Eigenschaft herauszuarbeiten, rundet man nun durch Mischung naturwahrer Einzelzüge den starren Typus allmählich zum realistischen Charakter ab und leitet damit die Typenkomödie in die Charakterkomödie hinüber.

Der Zug zu einer gewissen gegenwartsfrohen Realistik, der durch Frau Gottsched, mehr noch durch die Stücke Schlegels und Gellerts in die deutsche Komödie hineingetragen worden war, wird darin auch durch Persönlichkeiten aufrechterhalten, die nicht zu dem Kreis der Bremer Beiträger gehörten. Der Schauspieler der Schönemannschen Truppe, Johann Christian Krüger (1723—1750), verwendet wohl in seinen Lustspielen noch durchaus typenhafte Figuren wie die munteren Bedienten, den musterhaften Geliebten und den niederträchtigen Nebenbuhler, die betörte Mutter und den betrogenen Ehemann. Aber Ansätze zu individualistischer Charakteristik sind ebenfalls bereits vorhanden. Und drastisch gezeichnete Sittenbilder, wie sie Krüger in seinem Lustspiel „Die Geistlichen auf dem Lande" (1743) vom damaligen Priesterstand entwirft, der satirische Freimut, mit dem er in seinem besten Stück „Die Kandidaten" (1747) die Mittel aufdeckt, durch die sich unwissende Kandidaten bei ihren Patronatsherren Stellen erschleichen, die Rücksichtslosigkeit, mit der dabei der Adel bloßgestellt wird, lassen die Entwicklung des deutschen Lustspiels jener Tage in einem ganz günstigen Lichte erscheinen. Beträchtlich von Gottsched entfernt sich Krüger, wenn er in seinem „Blinden Ehemann" (1751) ein Feenmärchen dramatisiert, das, allerdings in völlig freier Benutzung, die der Weltliteratur angehörende schwankhafte Erzählung von einem blinden Ehemann verwertet, der durch die Gnade des Himmels sein Augenlicht wieder erhält, als ihn eben seine Frau betrügt. Gleichfalls ein in der Weltliteratur vielfach verbreitetes Motiv bearbeitete Krüger auch in

seinem Einakter „Herzog Michel" (1751). Die Rolle des einfältigen Bauernburschen, der eine Nachtigall gefangen hat, die er aber beim Nachdenken darüber, wie er sich durch seinen Fang bereichern werde, wieder aus der Hand davonfliegen läßt, hat noch Goethe bei einer Aufführung des Stückes im Schönkopfschen Hause zu Leipzig gespielt.

Viel tiefer als Schlegel, Gellert und Krüger bleibt der Leipziger Karl Franz Romanus mit seinen 1761 erschienenen Lustspielen („Krispin als Vater", „Der Wechselschuldner", „Das Tarocspiel", „Der Vormund") in der Nachahmung der französischen Typenkomödie stecken. Selbst seine Modernisierung der „Adelphi" des Terenz („Die Brüder") bewegt sich ganz im Stile und in der Technik eines Regnard und Destouches. Hingegen hat der Hamburger Kaufmann Heinrich Borkenstein, der Vater von Hölderlins Diotima, in seinem Lokalstück „Der Bookesbeutel" (1742) den damals sehr zeitgemäßen Kontrast zwischen den derben groben Niedersachsen und den feingebildeten Obersachsen in einer realistischen Manier behandelt, die wohltuend den Einfluß Holbergs verrät. Und in dieser mehr volkstümlichen Richtung auf zeitgenössische Wirklichkeit hin fand Borkenstein in dem Wiener Beamten Philipp Hafner (1735—1764) („Eva Kathel und Prinz Schnudi", „Die reisenden Komödianten") einen ebenbürtigen Antipoden.

Das längste Nachleben auf der deutschen Schaubühne verschaffte gerade der sächsischen Dramatik der Jugendfreund Lessings, Christian Felix Weiße (1726—1804). Wenn es jedoch Lessing verstand, seine bescheidene künstlerische Anlage mit äußerster Konzentration und strengster Selbstdisziplin auszubeuten und in verhältnismäßig wenigen, aber großen Würfen bedeutsam fördernde Werke zu geben, so ließ Weiße sein dürftiges Talent unbedacht ins Kraut schießen und warf fingerfertig Lustspiel um Lustspiel, Tragödie um Tragödie, Operette um Operette auf den Markt. Er ist immer an der Oberfläche der breitesten Literaturströmungen einhergeschwommen, hat weder altem Inhalt neue Form gegeben, noch alte Form mit neuem Inhalt gefüllt. In seinen zahlreichen Lustspielen, deren lange Reihe bereits 1751 mit seiner einzigen in Versen geschriebenen Komödie „Die Matrone von Ephesus" beginnt, hat sich Weiße anfangs ganz dem üblichen Charakterlustspiel angeschlossen, aus dem er die leidige Heiratsgeschichte, die typischen Figuren, die Bedientenrollen und die durchsichtigen Intrigen entlehnt.

Einmal, in den „Poeten nach der Mode" (1756), die die Auswüchse des Literaturstreits verspotten, dient seine Theatermache zeitgenössischen Interessen und verkündet des Autors Stellung zwischen den sich hadernden Parteien. Später bekehrte sich Weiße zum rührenden Lustspiel und kultivierte nach Art von Gellerts „Zärtlichen Schwestern", aber auch schon unter dem Einflusse von Lessings Miß Sara Sampson das Genre des bürgerlichen Rührstücks, aus dem sich die Gestalten der Typenkomödie schon ganz verloren haben und in dem auch deren heitere Beweglichkeit schon ganz zum Stillstand gekommen ist. Mit Stücken wie „Amalia" und „Großmut für Großmut", worin immer eine Frau den Geliebten großmütig zugunsten ihrer Nebenbuhlerin freigibt, hat der Dichter die Brücke von Lessings Sara zu Goethes Stella geschlagen. In seinen Trauerspielen, von denen die beiden ersten „Eduard III." und „Richard III." ihre Stoffe aus der englischen Geschichte schöpfen, ist Weiße vom Alexandriner allmählich zum fünffüßigen Jambus übergegangen („Die Befreiung von Theben", „Atreus und Thyest"), aber er hat auch in der Prosa von Lessings bürgerlichem Trauerspiel, indessen noch ganz nach Gottschedschem Regelkoder den Stoff von „Romeo und Julie" (1767) behandelt und hat sich nach dem Erscheinen von Goethes Götz in seinem Drama „Jean Calas" endlich zu einer freieren Technik bequemt, die doch auch etwas von Shakespeare profitiert zu haben scheint. Wenn sich der Dichter schon mit diesen meist sehr oberflächlich gearbeiteten Lust- und Trauerspielen auf der deutschen Bühne der sechziger Jahre eine beherrschende Stellung errang, so schlug seine Operettendichtung, die mit der Bearbeitung von Coffeys Singspiel „Der Teufel ist los" (1752) so aufsehenerregend begonnen hatte, nachgerade alle Konkurrenz zu Boden. In den Jahren von etwa 1766—1772 feierten Weißes zumeist nach französischen Vorlagen gearbeiteten Operetten mit ihren von Hiller geschickt komponierten Arien wahre Triumphe und übten auf fast alle Dichter dieses Zeitraums ihren verführerischen Zauber aus. In Weimar sorgten Heermann, Musäus, Bertuch und Gotter, in Frankfurt-Offenbach André, in Prag Henisch unermüdlich dafür, den Hunger des deutschen Publikums nach dieser leichten und seichten Ware zu stillen.

Reimlose und religiöse Poesie.

Die seelische Vertiefung, die das deutsche Volk durch den Pietismus mitten im Zeitalter der Aufklärung erfuhr, äußert sich auf ästhetischem Gebiet zuerst im heftigen Ringen nach einer neuen Kunstlyrik. Es tritt uns schon zu Beginn des Literaturstreits, um 1740 etwa, in der Theorie und Praxis zweier Hallenser Studenten entgegen, die sich auf der Grundlage ihrer pietistisch-religiösen Überzeugung rasch zu dauernder Freundschaft zusammengefunden hatten. Dem anwachsenden Bedürfnis nach künstlerischer Aussprache stärkerer seelischer Spannungen genügte Hagedorns leicht tändelnde Oden- und Liederdichtung nicht mehr und der neue Geist, der sich nun in die Lyrik einschlich, griff auch bald umbildend ihre bisherigen Formen an. Die üblichen deutschen Metren, die sich unter der Vorherrschaft des alten Alexandriners fast ausschließlich auf den regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung festgelegt hatten, empfand das feinhörige Ohr als eintönig und den durch übermäßigen Gebrauch bereits abgegriffenen Reim als banal. Unselbständig aber wie man damals noch in metrischen Fragen war, suchte man Rat bei fremden Vorbildern und so erlebt Horaz, der schon die deutsche Dichtung des 17. Jahrhunderts stofflich befruchtet hatte, eine neue Nachblüte. Es entsteht eine deutsche horazische Ode, deren Schöpfer Samuel Gotthold Lange (1711—1781) ist. Zu Halle als Sohn des eifrigen Pietisten Joachim Lange geboren, hat er den größten Teil seines Lebens als Pastor in der idyllischen Abgeschiedenheit von Laublingen verbracht. Lessing hat ihn wegen seiner Horazübersetzung für alle Zeiten literarisch bloßgestellt, indessen hat Lange als selbständiger Dichter trotz einer geringen Begabung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts doch bahnweisende Bedeutung. Seine „Horazischen Oden" (1747) galten langhin für tonangebende Muster der neuen reimlosen Poesie und griffen in ihrer Verherrlichung Friedrichs des Großen auch stofflich schon über die Lyrik ihrer Tage hinaus. Lange hat noch nicht, wie später Klopstock, die horazischen Versmaße im Deutschen nachgeahmt, sondern nach dem antiken Vorbild nur die üblichen deutschen Metren umgestaltet, indem er ihnen durch die Einführung zweisilbiger Senkungen eine größere Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit gab und zu dieser metrischen Neuerung fügte er, namentlich in

seiner Übersetzung der Psalmen („Die Oden Davids" [1760]) auch noch den bis dahin ganz ungewohnten Gebrauch des Enjambements hinzu.

In Halle wurde Lange mit Immanuel Jakob Pyra (1715—1744) bekannt, der auch schon aus früher Jugend her eine streng pietistische Erziehung an die Universität mitgebracht hatte. Dem begabten, aber stets kränklichen und in sich gekehrten Jüngling wurde die Freundschaft mit Lange Stütze und Verklärung seines armseligen, schon im Alter von 29 Jahren beschlossenen Lebens. Seine ersten literarischen Eindrücke waren noch vom Marinismus bestimmt, aber dem Zug der Zeit folgend, hatte er sich bald vor dem Barock zu den Alten und Franzosen geflüchtet. Wie ihn indessen die pietistische Gemütsinnerlichkeit vor einem restlosen Aufgehen im nüchternen Rationalismus bewahrte, so schützte ihn Longins damals vielgelesener Traktat „Über das Erhabene" glücklicherweise auch davor, sich in Sprache und Denken den ungeheuren Platituden der Gottschedzeit zu verschreiben. Mit Horazens stolzem Dichterbewußtsein suchte sich Pyra schon früh von dem poetischen profanum vulgus der Leipziger Schule zu unterscheiden, indem er wie Lange dem Klingklang des Reimes entsagte. Für reimlose Poesie war damals allerdings auch Bodmer schon eingetreten und auch Gottsched hatte sie als poetische Lizenz gestattet, bevor er durch Klopstocks Messias ein erbitterter Feind der Reimlosigkeit geworden war. Pyra und Lange aber werden in der Verwerfung des Reims geradezu Zeloten. Allerdings blieb Pyra bei dieser rein formalen Neuerung nicht stehen. Neben der Forderung der Reimlosigkeit erhebt er in seiner traumartigen Allegorie „Der Tempel der wahren Dichtkunst" (1737) noch die andere, ausschließlich religiöse Stoffe poetisch zu gestalten. Das Gedicht, eine Nachahmung von Popes „The temple of fame", gehört, wenn man von der Reimlosigkeit seiner Alexandriner absieht, in der Form noch dem Barockstile an, während sein Inhalt bereits in die Zukunft deutet. Die den Versen zugrunde liegende Kunstanschauung ist von pietistischem Geiste getragen. Darum werden in der Allegorie auch die edelsten Vertreter der antiken Poesie dem Tempel der Dichtkunst weit näher gerückt als die falschen Poeten der neuen Zeit. In dem Heiligtum selbst tritt dem Dichter und seinem Freund Lange Milton entgegen, der die Poesie vom heidnischen Parnaß ins Paradies geführt hat, und damit wird schon das religiöse Endziel ausgesteckt, dem

alle Kunst zustreben soll. Noch klarer freilich enthüllt es sich in den Worten, die die Göttin der Dichtkunst an den zu ihrem Priester geweihten Lange richtet:

„. . . laß allezeit, so oft du singst und spielst
Den Vater und den HErrn der Engel und der Menschen
Den gantzen Inhalt seyn."

Mit dieser Proklamation eines religiös-verinnerlichten Christentums zum ausschließlichen Problem der Dichtkunst wird Pyra der Prophet des kommenden Messiassängers. Allerdings auch nur in der Theorie. Denn die dichterische Praxis der beiden Hallenser Freunde deckt sich nicht völlig mit ihrer poetischen Überzeugung. Eine Sammlung von ihnen gemeinsam verfaßter Gedichte gab Bodmer 1745 heraus als „Thirsis und Damons freundschaftliche Lieder". Das religiöse Element tritt darin fast ganz zurück, die kleinere Hälfte dieser Poesien ist dazu immer noch gereimt. Und sollte auch Bodmer erst die Schäfernamen Thirsis und Damon statt der Familiennamen Pyra und Lange in seine Vorlage eingefügt und Langes Sohn in Hilas umgetauft haben — den Namen Doris für Langes Frau entnahm er sicher schon dem Manuskript —, so deuten doch alle diese Lieder auf Horaz und auf Vergils bukolische Poesie als ihre maßgebenden Vorbilder hin und tragen daher noch immer eine antik-schäferliche Einkleidung zur Schau. Freundschaft, Dichtkunst, Tugend und eheliches Glück sind die vornehmsten Themen dieser Gedichte. Im Vordergrunde aber steht die Verherrlichung der Freundschaft, die hier schon mit der gleichen zärtlich-schwärmerischen Hingabe besungen wird wie hernach in Klopstocks Oden und in den Gedichten der Bremer Beiträger. Thirsis und Damon schildern ihre Empfindungen, wenn der eine sich anschickt, den anderen aufzusuchen, wenn der eine den anderen mit Sehnsucht erwartet oder beide glücklich beisammen sind. Und als Pyra gestorben ist, da widmet der überlebende Genosse allen Stätten, wo er mit dem Verstorbenen weilte, wehmütige Verse. Daß der Gedanke an den Tod auch in den heiteren Stimmungen dieser Lieder dann und wann anklingt, entspricht der pietistischen Gefühlshaltung beider Feunde. Neidlos sieht Thirsis dem Eheglück seines Damon zu und wenn er aus der Begeisterung, mit der er es feiert, durch die Lockungen eines Tafelgenusses gerissen wird,

den ihm die gastliche Doris mit Butter und frischem Schinken bereitet, so mutet dieser jähe Absturz in reale Tiefen nicht philiströs an wie später bei Voß, sondern wirkt menschlich ergreifend, da wir uns des Elends erinnern müssen, aus dem der junge Dichter nie herauskam. Echtes Erlebnis steht jedenfalls hinter allen diesen Liedern trotz ihres konventionellen Aufputzes. Und in einer bei weitem größeren Innigkeit, als man sie sonst in der tändelnden Lyrik dieser Jahre findet, verrät sich hier doch schon die subjektive Färbung, die die deutsche Dichtung unter pietistischem Einfluß langsam gewinnt.

Kühner noch als in Pyra, dem Dichter, wagt sich in dem Theoretiker jenes neue Menschentum hervor, das aus reiner Empfindung heraus selbst künstlerisch schaffen und zugleich fremdes Schaffen kongenial zu werten vermag. Gereizt durch Mylius' ungerechte Urteile über Haller und Milton hatte Pyra 1743 mitten in den Literaturkrieg seine Streitschrift geworfen: „Erweis, daß die Gottschedianische Secte den Geschmack verderbe". Er hatte sich in einer „Fortsetzung" dieses Erweises dann den anmaßenden Leipziger Diktator noch persönlich als Kritiker und Dichter aufs Korn genommen. In beiden Schriften wird Gottsched mit Recht vorgehalten, daß er an Stelle des barocken Schwulststils nun wieder den nüchternen und platten Geschmack eines Christian Weise eingeführt habe, da er sich sowohl bei der Ausübung der Kritik wie auch bei all seinen Empfehlungen und Förderungen lediglich von Verstandesprinzipien leiten ließ. Ganz fortschrittlich zeigt sich Pyra in seinen dramaturgischen Ansichten. Obwohl noch ein Anhänger des französischen Klassizismus, hat er sich dem Gesetz der drei Einheiten gegenüber so weitherzig und einsichtsvoll verhalten wie keiner seiner Zeitgenossen, Johann Elias Schlegel allenfalls ausgenommen. Und wenn er in der „Fortsetzung" seines Erweises unbewußt über Aristoteles hinausgreifend im Drama die Schuld des Helden mit seiner Katastrophe in ursächlichen Zusammenhang gebracht haben will, wenn er mit andern Worten die tragische Schuld mit dem Untergang des Helden zu einer dramatischen Einheit verknüpfen will, so rührt er tatsächlich schon an dem Hauptunterscheidungsmerkmal zwischen der modernen Tragödie und dem antiken Schicksalsdrama.

Pyras Ruf nach einer reimlosen Poesie mit religiösem Inhalt rauschte durch zehn Jahre ungehört an seinen Zeitgenossen vorüber.

Zur Reimlosigkeit verstand man sich allenfalls, aber für eine Dichtung, die zugleich mit dem Reiz des Reims auch allem geistigen Epikureertum und aller sinnlichen Freude entsagte, konnte erst ein Dichter von Gottes Gnaden die Deutschen gewinnen. Das war Friedrich Gottlieb Klopstock.

In Schulpforta hatte der am 2. Juli 1724 zu Quedlinburg geborene Sohn eines Stiftsadvokaten die kritischen Schriften der Schweizer kennengelernt und war dadurch zu jener starken Überschätzung der epischen Dichtkunst verleitet worden, die ihm bei seiner ausgesprochen lyrischen Begabung bis zu einem gewissen Grad verhängnisvoll wurde. Dieselben Gewährsmänner hatten ihm auch Miltons „Verlorenes Paradies" immer wieder als unvergleichliches Muster empfohlen, und als Klopstock dann an der Hand von Bodmers Übersetzung das volle Verständnis für die dichterische Gewalt des Engländers aufging, wird dieser religiöse Sänger tatsächlich sein geistiger Führer bei der Ausarbeitung des von ihm schon früh gefaßten Plans der Messiade. Eine Anspielung darauf enthält bereits Klopstocks lateinische Abschiedsrede von Pforta und in Jena, wo sich der junge Dichter studienhalber mehrere Monate aufhielt, ist bereits der größte Teil der ersten drei Gesänge des Epos' in Prosa ausgearbeitet worden. In den damals noch ganz ungewohnten deutschen Herametervers wurde die Dichtung jedoch erst zu Leipzig umgegossen, wo Klopstock seit dem Frühjahr 1746 an der Universität immatrikuliert war und in aller Stille sein poetisches Talent ausbilden wollte. Aber durch seinen Anschluß an den Kreis der Bremer Beiträger, die damals bis auf Johann Elias Schlegel, Schmid und Zachariä noch vollzählig in Leipzig beisammen waren, und von denen der junge Dichter Johann Adolf Schlegel schon von Pforta her kannte, blieb seine künstlerische Begabung nicht länger verborgen. Die Zeitschrift dieser Literatenvereinigung brachte auch 1748 die ersten drei Gesänge des Messias ans Licht. Durch die Freundschaft, die gerade von den Bremer Beiträgern im enthusiastischen Stil der Empfindsamkeitsepoche gepflegt wurde, wird in Klopstock nun auch der Lyriker geweckt und, seine Odendichtung an neuen Motiven bereichernd, tritt jetzt zur Freundschaft auch noch die Liebe hinzu. Die freilich unerwidert gebliebene schwärmerische Leidenschaft des Dichters für Marie Sophie Schmidt, die Schwester seines Vetters und einstigen Pfortenser

Mitschülers Johann Christoph Schmidt, hat nicht nur in seiner Leipziger Lyrik deutlich merkbare Spuren hinterlassen, sondern gab vor allem den während Klopstocks Hofmeisterzeit zu Langensalza (1748 bis 1750) entstandenen Oden ihre melancholische Färbung. Im Juli 1750 begibt sich der Dichter auf eine Einladung hin nach Zürich zu Bodmer. Der war, begeistert von den ersten Gesängen des Messias, in dessen Schöpfer er Miltons deutsches Ebenbild begrüßen zu können meinte, schon zwei Jahre vorher mit Klopstock in Briefwechsel getreten. Wenn aber der damals zweiundfünfzigjährige Häuptling der Schweizer Partei geglaubt hatte, in dem verheißungsvollen Jüngling einen „eingefleischten Seraph" zu finden, der sich, abgeschlossen vom Umgang mit Gleichaltrigen in der Einsamkeit eines Landhauses der Fortsetzung seines Epos' mit einem wahren Handwerkerfleiß widmen werde, so wurde er schon durch die frohe Fahrt, die der Dichter Ende Juli mit jungen Freunden und Freundinnen über den Züricher See unternahm, schwer enttäuscht. Die zwischen beiden Männern bald entstandene und durch Bodmers unvornehmes Verhalten in einer Geldangelegenheit noch gesteigerte Spannung trieb schließlich den Gast aus dem Hause seines Wirtes. Von König Friedrich V. mit einem festen Jahresgehalt nach Kopenhagen berufen, ausschließlich zu dem Zweck, den Messias zu vollenden, begibt sich Klopstock 1751 aus der Schweiz nach Dänemark. Die Reise führt ihn über Hamburg. Hier lernt er in der gebildeten und sprachenkundigen Kaufmannstochter Meta Moller eine glühende Verehrerin seiner religiösen Kunst kennen. Ein Jahr später verlobt er sich mit ihr, nachdem er die Hoffnungslosigkeit seiner Liebe zu Sophie Schmidt eingesehen hatte, und im Frühjahr 1754 führt er die Braut als Gattin nach Kopenhagen heim. Hier bestand schon seit langem eine aus deutschen Beamten, Predigern und Gelehrten gebildete Gemeinde, und das Interesse für deutsche Literatur war in Dänemark besonders durch Johann Elias Schlegel stark angeregt worden. Klopstock selbst setzte, sowie er sich in dem fremden Lande etwas eingelebt hatte, die Berufung weiterer Deutscher durch. So kam Johann Bernhard Basedow an die Ritterakademie nach Soró und der Bremer Beiträger Cramer als Hofprediger nach Kopenhagen. Wiederholte Besuche in Deutschland, die besonders nach dem frühen Tode Metas (1758) häufiger wurden, unterbrechen Klopstocks Aufenthalt in der dänischen Hauptstadt. Neue

Freunde, darunter Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und Helferich Peter Sturz, scharen sich um ihn. Geselliger Verkehr geht mit körperstählenden Leibesübungen wie Baden, Reiten, Tanzen, Fechten und vor allem Schlittschuhlaufen Hand in Hand. Das Verhältnis zum Hofe bleibt andauernd freundlich, erst als nach dem Tode Friedrichs V. unter seinem Nachfolger Christian VII. auch Klopstocks Gönner und Freund der Minister Bernstorff durch den Emporkömmling Struensee gestürzt wird, ändert sich alles mit einem Schlage. Gleichzeitig mit Bernstorff verläßt der Dichter im Oktober 1770 Dänemark, ohne aber seiner Pension verlustig zu gehen. Hamburg wird sein nächster Wohnsitz. Zwei Sammlungen, die im Frühjahr 1771 von Klopstocks bis dahin verstreuten Oden erscheinen, die eine auf Anregung der Landgräfin Caroline von Darmstadt, die andere vom Dichter Schubart hergestellt, verbreiten den Ruhm des Lyrikers nicht minder als die von ihm noch im Oktober desselben Jahres veranstaltete echte Ausgabe. Auf einer Reise nach Karlsruhe, wohin ihn der Markgraf Karl Friedrich von Baden mit dem Rang und Gehalt eines markgräflichen Hofrates berief, besuchte der Dichter 1774 in Göttingen seine begeistertsten deutschen Verehrer, die Jünglinge des Hains, und in Frankfurt a. M. den jungen Goethe. Unbefriedigt von den Verhältnissen an dem kleinen badischen Fürstenhofe kehrt Klopstock aber schon 1775 nach Hamburg zurück. Von hier aus hat er die weltbewegenden Ereignisse am Ausgang des Jahrhunderts sich abspielen sehen: den Nordamerikanischen Freiheitskrieg und die Französische Revolution. An letzterer nahm er den wärmsten Anteil. Er setzte die größten Hoffnungen auf sie, feierte sie als den Anbruch einer neuen Zeit in enthusiastischen Oden und wandte sich ähnlich wie G. A. Bürger gegen die militärische Intervention der deutschen Fürsten. Die französischen Befehlshaber dankten ihm denn auch seine Sympathien mit der Ernennung zum Bürger der Republik. Erst die entsetzlichen Bluttaten der Jakobiner, die Hinrichtung des Königs und die Schreckensherrschaft in Paris brachte auch seine Begeisterung für den Freiheitskampf jenseits des Rheins zum Erlöschen. Im Oktober 1791 hatte Klopstock zum zweitenmal geheiratet. Er starb zu Hamburg am 14. März 1803.

Wider Erwarten hat der Dichter in der Literatur der Gegenwart eine Auferstehung erlebt, wie man sie vor dem Ausbruch des Welt-

kriegs kaum für möglich gehalten hätte. Das mußte so kommen. Denn der „Expressionismus" — um das geläufige Schlagwort für die ekstatische Kunst unserer Tage zu gebrauchen — ist eben nichts willkürlich Geschaffenes. Er ist die künstlerische Auswirkung einer tiefgreifenden Umschichtung in unserer gesamten Gefühlskultur und einer dadurch bedingten neuen sozialen Einstellung, die manche Verwandtschaft mit der Geisteshaltung unseres Volkes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat. Wie sich damals der egoistische Typus des „politischen" Menschen allmählich im Strome der anwachsenden Empfindsamkeit zum altruistischen Typus des sozial empfindenden umbildete, so hat sich auch unsere Zeit nach einem eifrigen Nietzschekult und einer rein materialistischen Geisteshaltung wieder zu brüderlichen Gemeinschaftsgefühlen und philantropischen Mitleidsregungen bekehrt und selbst der Gefühlsüberschwang und der larmoyante Ton, den wir in Dichtungen der Sentimentalitätsepoche belächeln zu können meinten, kehrt besonders in der Lyrik unserer Tage wieder. Vor allem aber verlangt man auch vom modernen Dichter wieder jene religiöse Stimmung, die auch im 18. Jahrhundert die nur auf Äußerlichkeiten aufgebaute Adoptivkultur der galanten Zeit untergraben half, und schon mit dieser neuen Forderung war heutigen Tages ein Rückblick auf Klopstock gegeben.

Man hat nun auch seine Kunst als eine der vielen Segnungen hingestellt, die dem deutschen Volke aus der pietistischen Bewegung erwuchsen und gewiß mit Recht. Das vom Pietismus neu geweckte und verfeinerte religiöse Empfinden ist letzten Endes die Voraussetzung für Klopstocks radikale Einstellung auf Gott und Jenseits. Aber seiner Dichtung fehlte sicher der enthusiastische Zug, wäre sein Gottesbegriff wie der so vieler Pietisten mystisch gefärbt, d. h. immanent statt transzendent, hätte sich der Dichter nur „lebend und webend" in der Gottheit gefühlt, fest von ihr umschlungen und geborgen in ihr. Das fröhliche Bewußtsein einer Gotteskindschaft, aber nicht ehrfurchtsvolle Schauer vor dem Ewigen, wie wir sie bei Klopstock finden, wäre der religiöse Ausdruck eines solchen Gotteserlebnisses und, wo der Pietismus derartigen Gottesvorstellungen Raum gibt, wirkt er sich auch dichterisch in einer ganz andern Stimmungslage aus, wie z. B. in dem süßlich-mystischen Getändel eines Zinzendorf. Soll jedoch das Gepräge einer Dichtung ekstatisch sein, dann muß das ihr zugrunde liegende Er-

lebnis eine gewaltige Spannung in sich tragen, hervorgerufen durch die gleich gewaltige Entfernung des religiös-dichterisch empfindenden Subjektes von dem erstrebten überindividuellen Ziele. Je größer da die zu überbrückende Entfernung ist, desto größer wird auch die zur Überwindung des Trennungsgefühls nötige seelische Stoßkraft sein müssen, desto „expressionistischer" wird dann eine solche Dichtung anmuten, zugleich desto großzügiger und unsinnlicher. Denn die Überbrückung der Distanz erfordert höchste Konzentration der seelischen Bewegung auf das überindividuelle Ziel hin, ein nahezu völliges Loslösen von allen links und rechts des Weges liegenden Beziehungen zur sinnlichen Welt, deren gegenständliche Erfassung immer nur die Aufgabe einer „impressionistisch" gerichteten Kunst sein wird. Wie sich Klopstock als sündige, verworfene Kreatur dem allmächtigen, unendlichen und ewigen Gotte gegenübergestellt sieht, so fühlte sich nachher der junge Goethe in seiner Frankfurter Isolierung als ein vom All abgesprengtes, daher führerlos gewordenes Stück und er ringt nach Zusammenschluß mit dem Universum, wie Klopstock inbrünstig nach dem reinen Anschauen Gottes ringt. Und in beiden Fällen ist die dichterische Auswirkung dieses Grunderlebnisses expressionistisch oder doch expressionistisch gefärbt.

Die Klopstocks Lyrik so oft vorgeworfene Unsinnlichkeit ist daher nur ein Merkmal ihrer Stilechtheit. Eine scharf beobachtende, plastisch wirkende oder gar in Einzelheiten sich verlierende Wiedergabe der Natur darf man in diesen Oden nicht erwarten. Denn die Eindrücke der realen Umwelt sind hier bereits im Schmelztiegel enthusiastischen Empfindens ihrer materiellen Eigenschaften beraubt worden, oder sie dienen, wo sie ihr Dasein behaupten konnten, zu bloßen Stützpunkten für den seelischen Aufschwung des Dichters ins übersinnliche Reich. Die Anfangsstrophe des „Zürchersees", dieses jugendlich-heitersten aller Klopstockschen Gedichte, stellt ein froh Gesicht, das den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal denkt, über alle Pracht der Natur, damit nach Art unserer Modernsten den Vorrang alles Geistigen über das Materielle betonend. Nur in großen Zügen wird das malerische Bild des Seeufers und der Ausblick auf die sich entschleiernden Berghöhen festgehalten. Jede Strophe dieser schönen Ode legt Zeugnis ab für des Dichters beständiges Schwanken zwischen unbefangener Hingabe an den lockenden Augenblick und dem ernsten Sichbewußtwerden

einer höheren Bestimmung. So wird auch hinter dem lebendig geschilderten Frohsinn der Jünglinge und Mädchen die Freude gesehn in ihrer tiefsten Wesenheit, als „Schwester der Menschlichkeit".

Der ungestüme Drang nach dem Unendlichen verleiht Klopstocks seelischem Empfinden eine ungeheure Weiträumigkeit. Der Dichter tritt wie Young unter den gestirnten Nachthimmel, hört das Rauschen siderischer Meere, vernimmt die Harmonie der Sphären und läßt seine Gedanken von Sternbild zu Sternbild emporsteigen bis zu Gott hinauf. Er sieht und fühlt unter den Aspekten der Ewigkeit die zerstreuten Teile des Universums zusammen und ruft die „Bäume des Lebens" und den „krystallenen Strom", die fernen Welten und Sonnen zu einem einzigen dröhnenden und donnernden Hymnus an den Schöpfer auf. Er will schwebend um die Erde kreisen, die ihm nur als ein Tropfen erscheint am Eimer in des Allmächtigen Hand. Und nicht nur in diesem weitausgespannten kosmischen Lebensgefühl, auch in seiner starken seherischen Kraft berührt sich Klopstock aufs engste mit der lyrischen Kunst unserer Tage. Manche seiner Oden haben ausgesprochenen visionären Charakter, besonders die große Freundschaftsode „Wingolf". Denn des Dichters „seelenvolles, ahndendes Auge" erblickt hier nicht nur an einem erträumten Ort die in Leipzig anwesenden Freunde in idealisierter Gestalt und ausgestattet mit Attributen, die ihre schriftstellerische Eigenart symbolisieren, sondern auch die künftige Geliebte und die Schatten der abwesenden Genossen.

Neben solchen uns heut wieder modern anmutenden Elementen liegt natürlich in Klopstocks Dichtung auch manches, das ganz aus dem Schoß der Zeit geboren ist, in der sie entstand. Durch ihren Ernst und ihren kosmischen Charakter war diese Lyrik allerdings gegen einen allzustarken Einfluß von seiten der spielerischen Anakreontik geschützt. Klopstock ist bezeichnenderweise auch einer der ersten deutschen Dichter gewesen, die nicht nur für die weiche Schönheit eines sonnig-heitern Frühlingstages einen Sinn hatten, sondern auch die dem Rokokomenschen noch ganz unzugänglichen Reize einer nordischen Winterlandschaft empfanden mit ihrer glitzernden Schneedecke und spiegelnden Eisfläche. Gewiß fehlt trotz allem in seinen Oden nicht vollständig das anakreontische Requisit. Da ist gelegentlich auch vom Schäfer und der Schäferin noch die Rede, vom Silberbach und vom Rosengebüsch. Aber

solche Anklänge an einen wesensfremden Lyrismus sind doch nur spärlich und müssen als Tribut gelten an den alles beherrschenden Geist der Zeit. Wo bei Klopstock ein anakreontisches Motiv wirklich einmal mehr als dekorative Bedeutung gewinnt, hat es auch schon eine seelische Vertiefung erfahren, durch die es herausgehoben erscheint aus dem Strom der sich breit verfließenden literarischen Tradition. Wenn uns ein solches Gedicht etwa den entzückten Jüngling vor dem ahnungslos schlummernden Mädchen zeigt („Das Rosenband"), so ist das gewiß ein der damaligen Dichtung sehr geläufiges Motiv, das besonders Wieland immer dazu benützt hat, die Phantasie des Lesers auf schlüpfrige Pfade zu führen. Solch pikante Auswertung liegt Klopstock natürlich ganz fern. Schon viel, wenn er einmal einen verstohlenen Blick nach dem bebenden Busen seiner Schönen zu werfen wagt und vom geraubten und gegebenen Kuß zu plaudern beginnt. Aber auch da ruft den Dichter bereits seine gestrenge Muse Urania zur Ordnung:

„Singe", sprach sie zu mir, „was die Natur dich lehrt!
Jene Lieder hat dich nicht die Natur gelehrt;
Aber Freundschaft und Tugend
Sollten Deine Gesänge sein!"

Keine unreinen Gedanken überfallen daher auch seinen Jüngling beim Anblick der schlummernden Schönen. Er fesselt sie mit Rosenbändern und, wenn sie über deren Rauschen erwacht, werden zwei Blicke getauscht, nicht sinnlich-begehrlich und nicht vielsagend-kokett, sondern zwei Blicke, in denen sich wirklich Seele zu Seele findet.

Viel eindeutiger als durch das Rokoko wird Klopstocks Dichtung jedenfalls durch die Empfindsamkeit bestimmt. Gerade im Edelguß seiner Oden stören uns gewisse häufig wiederkehrende Züge wie Schlackenreste einer vergangenen Zeit: die pathetische Verherrlichung des Tugendideals, die überschwengliche Verhimmelung der jederzeit maßlos idealisierten Geliebten, die heiße Sehnsucht nach der künftigen Geliebten, sowie der Gedanke an eine übersinnliche Vereinigung der Geschlechter nach dem Tode. Auch die den Grundton vieler Oden bestimmende Todessehnsucht gehört zu den sentimentalen Relikten in Klopstocks Poesie. Wie oft taucht darin nicht der Gedanke an den Tod auf, wenn auch nur vorübergehend und vielleicht auf dem Umweg über

das heiße Verlangen des Dichters nach Gott und dem Jenseits. So klingt selbst die Ode „Die Braut", in der leise erotische Wallungen nachbeben, in die Gedanken an Tod und Grab aus; in der Rheinweinode schweift des Dichters bewegliche Phantasie vom vollen Becher hinweg zum Sterbebette des Freundes, und auch die fröhliche Schilderung des „Eislaufs" läßt am Schlusse das grausige Bild des nassen Todes erstehen. Und doch hebt gerade diese Ergriffenheit vor der Majestät des Todes Klopstock hoch über die Gefühlsflachheit seiner Zeit, sowie über die der ihr vorausgehenden Epoche empor. Schon Pyra wirft es den galanten Quodlibetdichtern als förmliche Blasphemie vor, wenn sie, um einen Reim auf „Himmel" zu erhalten, den Tod einfach zum „Schimmel" machen (der den Menschen ins Jenseits trägt), und der Anakreontiker Gleim bittet scherzhaft den Tod, er möchte sich lieber die Mutter statt der Tochter holen, weil er mit seinen fleischlosen Lippen doch kein Mädchen küssen könne. Der junge Mediziner Lessing schließt wieder mit dem Sensenmann einen Vertrag ab, wonach er ihm die Hälfte seiner künftigen Patienten verspricht, wenn er ihm das Leben schenkt und selbst der reife Lessing noch wollte die grauenvolle Düsterkeit des Todes durch das Bild vom Zwillingsbruder des Schlafs verscheuchen. Aber auch der zur Zeit des Siebenjährigen Krieges neuerwachte ernste Stoizismus lehrte nur eine hochmütige Verachtung des Todes und rief in der Dichtung Märtyrergestalten hervor, denen, um ein Wort der Hamburgischen Dramaturgie zu gebrauchen, Sterben nicht mehr als ein Glas Wasser trinken bedeutete! Man kann sagen: erst in der Kunst Klopstocks wird der Tod zum Problem, während er jeder literarischen Richtung vor ihm und um ihn im besten Falle nur Motiv war.

Einer Lyrik, die nicht nur sanfte elegische Stimmungen wecken, hier zarte Lautnuancen und dort den ehernen Rhythmus des vorwärtsdrängenden Kämpferschritts tonmalerisch und metrisch wiedergeben, sondern auch die bis zum ekstatischen Ausbruch gesteigerten Gefühlserregungen verdolmetschen wollte, konnte die bereits verbrauchte und eher logischen als künstlerischen Bedürfnissen angepaßte Dichtersprache der Aufklärung nicht mehr genügen. Klopstock griff hier als großer Neuerer ein und hat auch dort erfolgreich weitergebaut, wo ihm die deutsche Literatur des Barocks oder noch mehr Hallers Ideen- und Langes Odendichtung bereits einige brauchbaren sprachlichen Grund-

lagen bot. Das gilt besonders von seinen Neubildungen, die er durch Zusammensetzung von Verb und Nomen erzielt. Die starke Dynamik seines innern Erlebens verbat Klopstock bei aller Redefülle doch ein breites Zerfließen in schildernde und ausmalende Einzelheiten wie auch ein sorgfältiges Achthaben auf logisch-begriffliche Klarheit. Wie in der expressionistischen Lyrik der Gegenwart zeigt sich daher auch schon in seiner sprachschöpferischen Tätigkeit ein gewisses Streben nach Gedrängtheit und Prägnanz. Weglassung des Reflexivpronomens bei reflexiven Verben, des Artikels und Gebrauch des absoluten Komparativs sind die dem Leser wohl am meisten in die Augen fallenden Erscheinungen. Neben Gedrängtheit und Prägnanz ist aber auch Macht und Fülle, Intensivierung des Ausdrucks Klopstocks sprachbildnerisches Prinzip. Die Dynamik seines Empfindens läßt ihn hier allerdings lieber zur Personifikation als zum verlebendigenden Bilde greifen. Denn Personifikation gestattet Handlung und erhöht damit die Aktionskraft einer Kunst. Die Ewigkeit ruft uns lächelnd zu, der Nachruhm lockt und reißt uns fort, die Natur gießt lebende Schönheit aus ihrer Hand. Möglich auch, daß hier im Dichter noch ein letzter Rest von der Allegorisierungsfreude des Barocks nachklingt. Rein malerisch wirkt seine Lyrik jedenfalls immer mehr auf das Ohr als das Auge, wie denn seine Begabung zweifellos auditiv und nicht visuell war. An rhythmischer und tonmalerischer Kraft aber steht mancher seiner Verse einzig da in dieser Zeit.

Wie in der Wortwahl, mußte Klopstocks Stil auch im Satzbau einer an flache Regelmäßigkeit gewöhnten Generation als etwas ganz Neues und Unerhörtes erscheinen. Durch willkürliches Zerreißen der Perioden, durch ungewohntes Einschachteln von Nebensätzen oder parenthetisch gebrauchten Hauptsätzen, durch bewußtes Abweichen von der natürlichen Wortfolge, durch den reichen Gebrauch der Anaphora, der den Parallelismus in der hebräischen Poesie nachahmt, wird bald der stockende und stammelnde Rhythmus einer glühenden Inbrunst, bald der drängende eines heißen Flehens erzeugt. Und wenn hier der Dichter den Ablauf seiner seelischen Bewegung sozusagen durch anstauende Hindernisse hemmt, so öffnet er ihm mit andern Stilmitteln wieder alle Schleusen, um das flutende Pathos zu erzielen, das Begeisterung, Feierstimmung, kurz ein hochgeschwelltes Lebensgefühl trägt. „Strö-

men" ist nicht zufällig ein Lieblingswort Klopstocks. Und bezeichnenderweise verbindet er Zeitwörter mit zielweisenden Adverbien dort, wo wir solche nicht erwarteten: Ehrbegierde bebt durch unser Herz hin, Dithyramben donnern auf Weingebirge hin, die Geliebte verlangt nach dem Geliebten hin. Solche Adverbien deuten wie Pfeile die Richtung an, in der die innere Bewegung verläuft. Die meisten Klopstockschen Oden beginnen mit rauschenden Einsätzen. Ein relatives „Der", ein modales „Wie", ein konditionales „Wenn", ein temporales „Da" steht am Eingange, und nun strömt die Rede über Nebensätze dritten und zweiten Grades dem Hauptsatze zu, den oft erst eine der spätern Strophen in sich birgt. Das gibt pathetischen Vollton, das ist aber auch der lebendige Ausdruck einer künstlerisch ringenden Seele, die unter die Menge der sie bestürmenden Gedanken und Gefühle nur mühsam eine Einheit zu bringen vermag.

Dieselbe Freiheit wie in Wortwahl und Satzbau beanspruchte diese Lyrik natürlich auch in der metrischen Form. In glatte, kongruent gebaute und gereimte Verse ließ sie sich so wenig zwängen wie in die herkömmliche dichterische Diktion. Das Vorbild Langes und die Versuche der deutschen Anakreontiker in reimlosen Strophen wiesen Klopstock auf der Suche nach einer neuen lyrischen Form auf die antike Metrik hin. Er erblickte in den antiken Formen Strophen wahrer Leidenschaft und sprach jeder von ihnen einen immanenten Gefühlscharakter zu, bedingt durch ihre besondere dynamische Qualität. Theoretische Irrtümer, wie die Anschauung, daß der deutsche Akzent der antiken Quantität entspreche, also deutsche betonte Silben lang und unbetonte kurz seien, durchkreuzten dabei Klopstocks lebendigen Sinn für die antiken Versmaße und verführten ihn im eigenen Schaffen zu argen Fehlgriffen. Immerhin ist gerade durch das Ringen mit dem antiken Vers die deutsche Metrik allmählich mündig geworden.

Mit der Anlehnung an die schon bestehende deutsche Horazische Ode und an den römischen Dichter selbst hat Klopstock seine Odendichtung begonnen („Der Lehrling der Griechen" [1747]). Aber sein christlich-religiöses Empfinden zog ihn bald von Horaz ab. Die Psalmen, damals schon von J. B. Rousseau, Cramer und Lange als morgenländische Odendichtung aufgefaßt, gewinnen nun auch für Klopstocks Lyrik einen maßgebenden Einfluß, der Ende der fünfziger Jahre, da der

Dichter Hymnen in freien Rhythmen schreibt, seinen Höhepunkt erhält. Die erste Epoche von Klopstocks Odendichtung, an deren Schluß wir das Gedicht „Der Zürchersee" stellen dürfen, umfaßt vornehmlich die Lyrik der Leipziger und Langensalzaer Zeit. Im Verkehr mit den Bremer Beiträgern war natürlich die Freundschaft ein Hauptthema von Klopstocks Poesie. Wie er Ebert und Giseke in besondern Gedichten feiert, so läßt er in der prächtigen Ode „Auf meine Freunde" (später: „Wingolf") all seine Leipziger Genossen in feierlichem Aufzuge nach dem Dionysostempel wallen und charakterisiert dabei einen jeden als Menschen und Dichter mit feinem künstlerischen Blicke. Als dann mit Sophie Schmidt eine unerfüllt gebliebene Liebe in sein Leben trat, gerät Klopstocks Lyrik, die sich bis dahin höchstens mit der künftigen Geliebten befaßte, sogleich in so enge Beziehung zu der unter dem Decknamen Fanny besungenen Einzigen, daß man die meisten der damals entstandenen Gedichte als „Fannyoden" bezeichnen kann. Rasch verliert sich darin Klopstock in düstre, von Todessehnsucht erfüllte Stimmungen. Abenddämmerung und Mondscheinnächte bilden dazu häufig den passenden Hintergrund. Der melancholische Young und die nur in den Seligkeiten des Jenseits schwelgende englische Dichterin Elisabeth Rowe (1674—1737) boten damals dem unglücklich Liebenden ihren poetischen Trost. Wohl fehlt es an objektiveren und lichteren Stimmungen in dieser Epoche von Klopstocks Lyrik nicht ganz, aber mit wirklich frischen und herzerhebenden Tönen konnte der Dichter auch auf weitere Leserkreise nur mit *einem* seiner damaligen Gedichte wirken: dem „Kriegslied". In der kriegerischen Form der englischen Chevychasestrophe brachte er hier Friedrich d. Gr. eine enthusiastische Huldigung dar, die er freilich später damit öffentlich widerrief, daß er das ganze Gedicht auf den Heros seiner Heimat, Heinrich, den Vogler, bezog.

Die Jahre von etwa 1750 bis 1758, in denen die Übersiedlung nach Dänemark und die Vermählung mit Meta Moller die bedeutendsten Ereignisse im Leben des Dichters sind, bilden auch in seiner Lyrik eine neue Epoche. An Stelle der Fannyoden treten die „Cidlioden", denn das ist der Name, unter dem er seine Braut besingt. Da es sich diesmal um eine Liebe handelt, die Erhörung fand, ist Klopstocks Lebensgefühl nun ruhiger und heiterer. Die frühere Leidenschaftlichkeit und Überschwenglichkeit erscheint in seinen Versen gedämpft und alle Todes-

sehnsucht ist daraus verbannt. Die Beziehungen des Dichters zum dänischen Königshause haben auch eine Gelegenheitsdichtung veranlaßt, die aber nicht auf der Zunge, sondern im Herzen ihren Ursprung hat und die höchste Stufe darstellt, zu der sich die im Barock so beliebte Kasualpoesie künstlerisch emporläutern ließ. Besonders ist es der Dänenkönig Friedrich V. gewesen, den Klopstock in den Oden dieser wie auch der folgenden Epoche immer als einen christlichen, für die Dichtung sehr besorgten Friedensfürsten feiert. Auch eine bewußte vaterländische Richtung schlägt der Dichter bereits in diesen Jahren ein, sei es, daß er uns in „Hermann und Thusnelda" die Rückkehr des siegreichen Arminius aus der Varusschlacht schildert oder die Deutschen aufruft, sich ihrer geistigen Kräfte bewußt zu werden und von der Nachahmung fremder Kultur abzulassen, oder daß er die britische Muse mit der jungen deutschen einen Wettlauf unternehmen läßt, dessen Ausgang er allerdings noch nicht zu entscheiden wagt („Die beiden Musen"). Verglichen mit den Oden der ersten Epoche verraten viele der zweiten den Abstieg aus überhitzten Empfindungsgraden zu einer natürlichen Gefühlsweise, was sich auch schon äußerlich in einer gewissen Einfachheit des Satzbaues und Schlichtheit im sprachlichen Ausdruck kundgibt, ja selbst an sinnlicher Anschaulichkeit übertreffen Gedichte wie „Hermann und Thusnelda" und „Die beiden Musen" alle früheren.

In der dritten Epoche seiner Odendichtung steigert sich wieder Klopstocks seelische Erregtheit und ihr künstlerischer Ausdruck bis zur höchsten Emphase. Der Verlust der Gattin hat in ihm wieder die Sehnsucht nach dem Tode und dem Jenseits geweckt, und sein religiöses Gefühl strömt nun machtvoll in geistlichen Hymnen aus, deren starke innere Dynamik in der Regel auch den Rahmen der strophischen Gliederung sprengt und sich rauschend in freien Rhythmen Bahn bricht. Wenn Klopstock nachher in der ersten Ausgabe seiner Oden von 1771 diese in Anlehnung an die Psalmen neu erfundenen Silbenmaße wieder in Strophen auflöste, so war das ein wenig glücklicher und jedenfalls rein äußerlicher Eingriff. Viele seiner Hymnen verlieren sich ganz ins Abstrakte. Einige verstandesmäßige Züge, vor allem die Freude an astronomischem Wissen, aber auch Gekünsteltes und Verschnörkeltes im Stil künden das sich langsam nahende Alter an. Wirklich lebensvolle

Kunst durch weise Mischung sinnlich-anschaulicher Elemente mit geistigen hat Klopstock in diesen Hymnen nur einmal zu gestalten vermocht, in der „Frühlingsfeier" (1759). Genial wird hier der stimmungsreiche Naturvorgang eines heranziehenden, losbrechenden und abziehenden Frühlingsgewitters im allmählichen An- und Abschwellen des strömenden Hymnenstils festgehalten und in seelenvollster Andacht auf das Nahen, Walten und Wirken des Allmächtigen gedeutet. Und ebenbürtig an dichterischer Schönheit stehen neben dieser großartigen Hymne die beiden Gedichte „Die frühen Gräber" und „Die Sommernacht". Reine Erlebnislyrik ohne alle poetischen Prätensionen! Im Tone schlichter Empfindung sprechen sie die Gefühle des Dichters aus, der da im lauen Wehen der mondhellen Sommernacht mit seinen Gedanken bei den toten Freunden weilt.

Was dann Klopstock seit Ende der sechziger Jahre bis zu seinem Tode an Lyrik schuf, trägt schon deutlich die Merkmale des zunehmenden Alters an sich. Er behandelt ästhetische, sprachliche und metrische Fragen in diesem Zeitraum nicht nur in Prosaaufsätzen, sondern auch in einem dem wissenschaftlichen Charakter dieser Themen ganz widersprechenden hohen Odenstil. Auch in das literarische Getriebe dieser Jahre leuchtet er wieder mit seiner Kunst hinein und hemmungslos läßt er nun in seiner Lyrik seinem patriotischen Empfinden die Zügel schießen. Er legt dem deutschen Mädchen ein glühendes Bekenntnis seiner Vaterlandsliebe in den Mund („Vaterlandslied"), er stellt die altgermanische Poesie stolz neben die griechische („Der Hügel und der Hain") und wendet sich zornig gegen Friedrich den Großen, in dem er nicht nur einen Eroberer, sondern auch einen Verächter der deutschen Dichtkunst bekämpft. Nur einige von Klopstocks Gedichten, die Reflexe persönlicher Erlebnisse sind oder Rückerinnerungen an frühere feiern, haben jetzt einen wärmeren Ton. Durch die französische Revolution und die ihr folgenden historischen Begebnisse ist dann die im Schaffen des Dichters schon seit langem bemerkbare Neigung, seine Lyrik auch in den Dienst der großen politischen Ereignisse zu stellen, mächtig genährt worden. Aber wenn er auch in einigen dieser Oden mit einer neuen, sachlich begründeten Leidenschaftlichkeit eine Regeneration seiner Dichtkunst vorzubereiten scheint, so zeigen doch wieder andere, daß er nicht mehr poetische Kraft genug besaß, um solch ge-

waltigen Stoffen durch mehr als eine bloß äußerliche, erhabene Formbehandlung gerecht zu werden. Er war eben über seine Kunst und über diese war wieder die Zeit hinausgewachsen.

Im Jahre 1757, da seine Odendichtung allmählich ihren Höhepunkt erreichte, gab Klopstock auch einen Band „Geistlicher Lieder" heraus, dem er 1769 noch einen zweiten folgen ließ. Die Sammlung enthielt neben eigenen Dichtungen auch Bearbeitungen älterer Kirchenlieder aus dem Reformationszeitalter. Klopstock, der sich für das gewaltige Ethos und Pathos seines Künstlertums und für seine ganz individuelle Frömmigkeit auch eine ganz neue metrische Form und einen ganz neuen, von der herkömmlichen Redeweise weitabliegenden Sprachstil schaffen mußte, war gewiß nicht der rechte Mann, sich mit geistlichen Liedern objektiv in die Seele einer christlichen Gemeinde zu versenken. Trotz heißem Bemühen, seinen poetischen Hochflug zu zügeln und sich mit dem sonst so verpönten Reim dem traditionellen Stil des sangbaren Kirchenliedes anzupassen, hat der Dichter die weitaus schlichtere und leichter verständliche Ausdrucksweise eines Gellert doch nicht finden können. Und ebensowenig glücklich als in den von ihm selbst verfaßten geistlichen Liedern ist er auch in der Bearbeitung fremder gewesen. Mit der Tilgung der ihm anstößigen prosaisch-volkstümlichen Elemente hat er da oft den naiven Ton einer alten Weise vollkommen zerstört.

Den Zeitgenossen wurde nicht nur durch Klopstocks Absonderlichkeiten im Metrum und in der Sprache der Genuß seiner Lyrik erschwert, sondern seit den sechziger Jahren in seiner weltlichen Lyrik auch durch die seltsame Schrulle, die „Mythologie unserer Vorfahren" mit seiner Dichtung wieder lebendig zu machen. Diese Idee ward Klopstock durch seine vaterländische Begeisterung und durch das Vorbild Gerstenbergs nahegelegt, der in seinem 1766 erschienenen Skaldenlied mit der altnordischen Mythologie einen ähnlichen Versuch gemacht hatte. Was sich da Klopstock aus antiken Autoren, aus den Schriften eines Kopenhagener Gelehrten und aus der jüngeren Edda als „Mythologie unserer Vorfahren", demnach als altdeutsche Mythologie zusammenlas, war ein wüstes Konglomerat von religiösen Vorstellungen altnordischen und altkeltischen Ursprungs. Ohne alle Mythologie glaubten nun einmal die Dichter des 18. Jahrhunderts nicht auskommen zu können. Als

schon längst alle christlichen Bedenken gegen die Verwendung der antiken Götterlehre in der neuern Dichtung durch die Aufklärung zum Schweigen gebracht worden waren, verteidigte man die griechische und römische Mythologie immer noch als künstlerisches Stilmittel, in Gedichten gedanklichen Inhalts Abstraktes sinnlich zu veranschaulichen. So lang hat die dem Barock eigentümliche Neigung zur Allegorie dem deutschen Geistesleben angehangen. Auch Hamann und Herder noch schätzten die Mythologie ob ihrer symbolisierenden Kraft. Und als der letztere anregte, eine neue Mythologie an Stelle der antiken zu setzen, handelte es sich angesichts des kühnen Unternehmens von Klopstock eigentlich um einen schon erfüllten Wunsch. Denn der Dichter war auf seine Neuerung so versessen, daß er mit seinen ausgegrabenen altnordischen und altkeltischen Namen nicht nur viele seiner neuen Oden spickte, sondern auch die antik-mythologischen Überreste in seiner früheren Lyrik zu verdrängen suchte, so daß er z. B. seine berühmte Freundschaftsode nun „Wingolf" umtaufte. Die Zeit, der die antike Götterwelt ganz geläufig war, stand Klopstocks neuer Erfindung natürlich hilflos gegenüber. Wie ein Jahrhundert vorher lief auch jetzt wieder die deutsche Dichtung Gefahr, auf das tote Geleise eines antiquarischen Gelehrtenkrams geschoben zu werden. Und noch eine andere irrige Vorstellung setzte sich damals bei Klopstock fest. Er glaubte, im wesentlichen wohl auch dazu von Gerstenberg verführt, an die Existenz einer altdeutschen Sängerkaste, die er Barden nannte (nach „barditus", der von Tacitus gebrauchten Bezeichnung für den germanischen Schlachtgesang). Und auch dieser Irrtum hat lange in der deutschen Dichtung nachgewirkt. Auf ihn ist die stark mit vaterländischen Tendenzen arbeitende, meist aber außerordentlich flache und hohle „Bardenpoesie" zurückzuführen, als deren Hauptvertreter neben Klopstock hier nur der Barde „Sined", der österreichische Jesuit Michael Denis genannt sei, der auch eine Übersetzung Ossians in Herametern verfaßte, und der Barde „Ringulph", der Zittauer Jurist Karl Friedrich Kretschmann.

Das Werk, das nach dem ungewöhnlichen Beifall der Zeitgenossen zu schließen, Klopstocks Namen allen künftigen Geschlechtern hätte erhalten müssen, ist sein „Messias". Mehr als ein Vierteljahrhundert hat der Dichter mit heißem Bemühen an dem Epos gearbeitet, das

ihm, wie wir wissen, schon in seiner Pfortaer Schulzeit als Ganzes vor Augen stand. Zu Ostern 1748 sind davon in den „Bremer Beyträgen" die ersten drei Gesänge erschienen, 1751 folgte im Verlage von Hemmerde zu Halle der erste Band, der auch noch den vierten und fünften Gesang enthielt. Die weiteren Fortsetzungen des „Messias" traten dann immer fast gleichzeitig in einer dänischen und deutschen (hallischen) Ausgabe ans Licht. In der letzteren erschien der zweite Band 1756, der dritte 1769 und der vierte und letzte im Frühjahr 1773.

Die zu Beginn des 18. Jahrhunderts besonders in den Kreisen der Hofpoeten erwachte Vorliebe für epische Dichtung war während der Gottschedzeit nicht abgeflaut. Zur Verherrlichung seiner eigenen Familie hatte der auch als Fabel- und Lehrdichter bekannte Arzt Dr. Daniel Wilhelm Triller in einem phantasielosen Heldengedicht, das aber schon Spuren Miltonschen Einflusses zeigt, 1743 den „Sächsischen Prinzenraub" besungen. Dann glitt das deutsche Epos wieder vollständig in das Fahrwasser höfischer Gelegenheitsdichtung hinab, wie ein erst 1750 erschienenes, aber schon früher entstandenes Heldengedicht von Ludwig Friedrich Hudemann auf den Dänenkönig Friedrich III. bezeugt und die 1746 zu Wien erschienene langatmige Theresiade des Österreichers Franz Christoph von Scheyb.

Irgendwelche künstlerischen Voraussetzungen für Klopstocks Werk bieten alle diese unsäglich schwachen Versuche nicht. Mit seinem Messias hat der Dichter einen Stoff aufgegriffen, der über aller lokalpatriotischen Begeisterung lag und die gesamte Christenheit berührte. Ein Epos, das, wie das seinige, sich die größte Tat der Heilsgeschichte zum Gegenstand und den Gottmenschen zum Helden wählte, ja die Gottheit selbst mit allen himmlischen und höllischen Mächten auf seinen Schauplatz zwang, hätte den Zeitgenossen als eine Vermessenheit erscheinen müssen, wären sie nicht schon längst durch den Literaturstreit mit Miltons „Verlorenem Paradies" vertraut gewesen, einer Dichtung von gleich gewaltigen Aspirationen. Neben der Bibel und der Apokalypse, die besonders für die letzten Gesänge des „Messias" von Bedeutung ist, bildet denn auch Milton für Klopstock unstreitig die Hauptquelle. In der bei ihm viel reicher als bei Milton ausgestalteten Hierarchie der bösen und guten Geister unterscheiden sich die Satane von ihren englischen Vorbildern durch die unter ihnen herrschende Rivali-

tät. Ganz neu erfunden ist im „Messias" die Gestalt des reuigen Teufels Abbadona, der im 19. Gesang auch von Gott begnadigt wird. Dieser Abbadona ist Klopstocks persönlichste Gestalt. Was bot dem Dichter schließlich ein Seraph, der über Schuld und Fehle steht, was ein Satan, der in der Verneinung verharrt, für ein religiöses Problem? Und war für einen so prominenten Künstler wie Klopstock vielleicht ein Mensch, der durch Reue und Buße wieder zur Gnade gelangt, ein besonderer poetischer Vorwurf? Aber dieser Abbadona, der mit seinem Versöhnungsdrang gleichsam die verschlossenen Pforten des Himmels einstürmt, der mit der Kraft seiner Reue dem Ewigen die Vergebung abringt, dieser gefallene Engel, für dessen Erlösungswunsch auch das bereits verhängte Verdammungsurteil keine unüberschreitbare Grenze bildet, ist ein religiöser Faust und vielleicht die großartigst erdachte Verkörperung, die der Geist eines pietistisch angehauchten Protestantismus in unserm Schrifttum gefunden hat. Die Zeit nahm denn auch gerade an dieser Figur einen uns Modernen schwer faßbaren Anteil, und Klopstock wurde von dankbaren Lesern mit Bitten bestürmt, den bußfertigen Teufel doch ja begnadigen zu lassen.

Das große, in zwanzig Gesängen gegliederte Gedicht umfaßt nicht die ganze Lebensgeschichte Jesu. Es zerfällt in zwei Teile, von denen uns der erste (1.—10. Gesang) den leidenden, der zweite den triumphierenden Heiland zeigt. Das Epos beginnt mit dem Abend nach dem Einzug Christi in Jerusalem und schildert daher nur die letzte Woche vor seinem Tod und die Tage seines verklärten Erdenwandels. Wie auf Klopstocks Lyrik fällt auch auf seinen Messias vom Standpunkt der jüngsten deutschen Dichtkunst erhellendes Licht. Durch den Vergleich mit der Ilias und Odyssee, ja selbst mit dem weit handlungsreichern „Verlorenen Paradies" wird man dem Werke nicht gerecht. Der Vorwurf, daß es sich um kein gegenständlich erzählendes, sondern um ein lyrisches Epos handelt, verliert an Stichhaltigkeit in einer Zeit, wo selbst im Drama die Lyrik wieder den Primat errungen zu haben scheint. Die Bezeichnung „Lyrik" führt hier übrigens irre. Darunter sind gewiß nicht die stimmungweckenden Details gemeint, die Klopstock dann und wann in die Gesänge seiner Dichtung verstreut, wenn er etwa das Aufdämmern des Morgens über den Zedern des Libanon oder über den Wassern des Sees Tiberias in schönen Versen ausmalt.

Was man im Messias als allzulyrisch empfand, ist wieder nur die extrem-subjektive Grundhaltung, mit der Klopstock wie in seiner Odendichtung so auch hier dem künstlerischen Problem gegenübersteht. Er kann die Passion nicht schildern mit der naiv-gemütvollen Beobachtungs- und Erzählerfreude eines Dürerschen Kupferstichs, sondern muß sie besingen, wie sie der Religiöse sieht und erlebt, wenn er, bei ausschließlicher Konzentration aller Seelenkräfte auf das übersinnliche Ziel, bereits Auge und Ohr für die reale Umwelt verloren hat und nurmehr den Wahrnehmungen und Eingebungen seines Innern lauscht. Der visionäre Charakter von Klopstocks Dichtung tritt an seinem Epos noch viel stärker als an seiner Lyrik hervor und steigert sich in den großartigen Traumgesichten Adams vom Jüngsten Gericht am Schlusse des Werkes bis zu gigantischer Gewalt. Aus dieser künstlerischen Einstellung erklärt sich leicht, was man bisher als Unzulänglichkeiten von Klopstocks dichterischem Können ansah: die nebensächliche Behandlung des kulturgeschichtlichen Milieus, überhaupt der ausgesprochene Mangel an plastischem Sehen und individueller Charakterisierung. Daraus erklären sich weiter die mehr aufs Gefühl als aufs Auge berechneten Gleichnisse, die in ihrer Unanschaulichkeit dem Verständnis des Lesers keine sinnliche Stütze bieten, dann das Zurücktreten der Handlung vor allen Momenten, die dem gottbegeisterten Sänger Gelegenheit geben, inneres Leben zu entfalten, sei es in langausgesponnenen Reden, Betrachtungen, Klagen, Verzweiflungsausbrüchen, Jubel- oder Triumphgesängen. Solche Vorwürfe ließen sich freilich auch gegen die jüngste deutsche Dichtung erheben. Denn auch dieser ist wie Klopstock weniger an realen Vorgängen gelegen als an deren Spiegelung im gefühlsmäßig und geistig aufnehmenden Subjekte, wenn natürlich auch im Messias, dem Zeitalter der Sentimentalität entsprechend, die Einstellung auf das rein individuelle Erlebnis, mit andern Worten auf das Individuell-Psychologische viel stärker ist als in der heutigen Literatur. Nicht der biblisch-geschichtliche Vorgang als solcher hat für Klopstock Wesensbedeutung — er hält ihn daher auch vielfach mehr in der Skizze als im ausgeführten Bilde fest —, sondern die Auswirkung der leidvollen Begebnisse im Empfindungsleben der irdischen und überirdischen Geschöpfe.

Mit dieser Beleuchtung der Dichtung vom Standpunkt eines mo-

dernen Kunstwollens aus soll ihr aber weder ein neues Nachleben prophezeit, noch soll damit ihrer absoluten ästhetischen Bewertung Eintrag getan werden. Zur Zeit der pietistischen Hochblüte, wo die sündige Seele nach den furchtbaren Wehen der religiösen Wiedergeburt verlangte, ließ sich ein Leser willig von einem Gesang zum andern in ein „Meer der Entzückung" tauchen, so daß an ein Trockenwerden nicht mehr zu denken war. Damals genoß man die erbauende Macht und fortreißende Gewalt der Messiade trotz ihren vielen öden und ermüdenden, weil dichterisch kraft- und farblosen Strecken. Solch elementare Frömmigkeit aber hat auch die Not unserer Zeit und das krankhafte Suchen unserer Modernen nach neuer Religiosität nicht wieder zu erwecken vermocht. Dann aber hat Klopstock die sinnlichen Realitäten in seiner Dichtung vom Glutstrom seines ekstatischen Empfindens doch oft bis zu einem Grade aufzehren lassen, wo sie der beständig ins Übersinnliche emporgerissenen Phantasie des Lesers gar keinen Anhalt mehr bieten. Mit Recht hat man auch auf die künstlerische Schwäche der Christusgestalt hingewiesen, die, der erlösungsbedürftigen Menschheit gegenüber als mild, den Teufeln gegenüber als furchtbar gezeichnet, durch solch widerspruchsvolle Charakteristik jeden Schwerpunkt in sich verliert. Der Heiland ist ferner ganz passiv dargestellt, obwohl gerade in seinen zahlreichen Wunder- und Hilfswerken eine Quelle für beträchtliche Aktivität gegeben war. Da sich der Dichter aber nur auf die letzten Lebenstage seines Helden beschränkte, spüren wir von seiner Wunderkraft in der Dichtung nur wenig, wir hören nur immer in den Reden der andern davon. Indessen bleibe es dahingestellt, ob nicht auch ein ganz leidend gezeichneter Held Gegenstand einer wirksamen expressionistischen Epopöe sein könnte. Auf alle Fälle müßte er aber wirklich beherrschend im Mittelpunkt des Ganzen stehen, in ihm müßte sich die Kernidee der Dichtung verkörpern, er müßte Säule genug sein, um auch den schwersten barocken Dekor tragen zu können. Klopstocks Heiland aber wird in seinem schlichten und, verglichen mit den redseligen Nebenfiguren, doch äußerst wortkargen Wesen immer wieder aus dem Mittelpunkt der Erzählung gedrängt. Selbst in der unstreitig gewaltigsten Szene des Messias, der freilich auf drei Gesänge ausgesponnenen Todesszene auf Golgatha umlagert und umschwebt ein wahres Heer von Engeln, Teufeln, irdischen Wesen, abgestorbenen, ja sogar künf-

tigen Seelen gleich gekräuselten Wolkenschwaden den Kreuzesstamm, so daß wir nur verhältnismäßig selten einen freien Ausblick auf den sterbenden Erlöser gewinnen. Zu einem Epiker nach expressionistischen Begriffen fehlte Klopstock noch die innere Unabhängigkeit vom Dogma, vom Biblizismus, ja überhaupt von den beherrschenden geistigen Mächten der Zeit. Um wieviel freier von religiösen Bedenken als er, der sich ängstlich bei seinen Züricher Freunden erkundigte, ob die Leiber der Heiligen sofort nach dem Tode Jesu auferstanden seien oder erst nach seiner Auferstehung, würde bereits der junge Goethe verfahren sein, wenn er seinen wiederkehrenden Heiland durch die entgötterte Welt hätte wandern lassen. Man konnte von Klopstock noch nicht erwarten, daß er die physischen Leiden der Passion mehr ins Seelisch-Geistige umgedeutet und in Christus den menschlich empfindenden, aber doch auch gottbegnadeten Seher gezeichnet hätte, der, von allem irdischen Leid aus tiefster Seele ergriffen, doch zugleich alle einzelnen Vorgänge immer auf dem Hintergrund von Idee und Ewigkeit projiziert hätte. Jeder Leidenszug der Passion bricht sich bei Klopstock in hundertfältiger Spiegelung, aber in der Seele des Heilands selbst widerhallt es zu wenig von den Schlechtigkeiten und Erbärmlichkeiten einer in ihrem sittlichen Kern angefaulten Welt.

Wenn wir nun auch Klopstocks Messias wie seine Lyrik in die unmittelbarste Nähe der heutigen Dichtung brachten, so widerspricht dem durchaus nicht, daß wir in dem Epos zugleich die größte Leistung, sozusagen die Vollendung der religiösen Richtung des deutschen Literaturbarocks sehen. Der Ernst des Themas und das Pathos des Gefühls haben in diesem Gedicht sogar die Wucht barocker Gestaltung vor ihrer Einmündung in die leichtere und anmutigere Formgebung des Rokoko bewahrt. Ganz unberührt vom Wandel der Zeit ist sie freilich auch hier nicht geblieben. Im Messias hat die schwere und ernste Kunst des 17. Jahrhunderts im neuerwachten Seelenleben der Empfindsamkeitsepoche bereits eine ähnliche Vertiefung erfahren, wie sie durch Klopstock auch der barocken Kasualpoesie zuteil geworden ist. Nicht mehr verdeckt wie einst bei Dichtern von weitaus geringerer Begabung traditioneller Wortpomp eine gähnende Gefühlsleere, sondern die edle und stilvolle Weiträumigkeit des sprachlichen Ausdrucks wird hier von der mächtigsten inneren Spannung getragen. Schon im Thema steht

Klopstocks Epos den Passionsoratorien der Barockzeit sowie der dramatisch-oratorischen Dichtung eines Klaj nahe, und die im Messias stellenweise auftretende Dialogisierung des Textes erscheint wie ein letzter Nachklang jener geistesverwandten religiösen Poesie. Aber auch die Bilder, die der Dichter von den einzelnen Stadien der Passion oder gar von den Schrecken und Wonnen des Weltgerichts entwirft, die Ausblicke, die er in den Himmel und in die Abgründe der Hölle eröffnet, erinnern auf Schritt und Tritt an die kirchliche Altar- und Deckenmalerei der Barockzeit. Schon das merkwürdige Ineinanderspielen von Materiellem und Immateriellem, von Erde, Himmel und Hölle, wodurch oft der Eindruck erweckt wird, als hätte eine mittelalterliche dreiteilige Mysterienbühne die trennenden Böden verloren, als mischten sich nun die Völker der drei Welten in eines, ist eine der barocken Kunst ganz geläufige Vorstellung. Oft werden auf Bildern dieser Zeit die überirdischen Wesen in größte Erdennähe gebracht. Durch die Öffnung einer dargestellten Kuppel oder eines durchbrochenen Architekturbogens stürzt da oft auf einer Wolke der ganze Himmel herein und mischt sich fast in eine biblische Szene, die unter ihm spielt. Oder aus den Zwickeln eines barocken Kuppelbaues sehen die Erzväter auf die Darstellung von Passionsszenen geradeso wie sie auch mit innigster und beständigster Teilnahme die Vorgänge in Klopstocks Messias begleiten. Vor allem aber gemahnt Adams Gesicht vom Weltgericht, bei dem Gottvater mit dem Sohn und den vierundzwanzig Gerechten auf Hügeln über Donnerwolken thront in einem strahlenden Lichte, das sich auch noch über die dem Throne zunächststehenden Kreise von Heiligen, harfenden und posaunenblasenden Engeln ergießt, an die Gloriendarstellungen der Barockzeit. Die Majestät und Wucht der Erscheinung wird im Messias voll empfunden und überall herrscht die starke, jähe Bewegung vor. Schauererweckend wie auf einer barocken Freske stehen die Todesengel vor des Dichters Seele. Fürchterlich ist ihr Blick. Von ihren Flügeln rauschen die Schrecken Gottes, sie halten in ihren Händen schwarze Wetter und der oberste von ihnen schwingt ein furchtbares Schwert, dem blutigrote Flammen entsprühen. Mit „eilendem Schritte" oder „gleich dem Gedanken" jagen auch die übrigen Engel durch den Weltenraum, vor ihnen rauscht der Sturm und Donnerwolken wälzen sich hinter ihnen her. Man kann sich den ungeheuren Abstand dieses

wiedererwachten ernsten Hochbarocks von der spielerischen Rokokopoesie derselben Zeit nicht eindrucksvoller vergegenwärtigen, als wenn man die leichten Sylphiden, die in der Anakreontik und gelegentlich auch einmal in Klopstocks Lyrik Haar und Wangen der Schönen umschweben, neben die finstern Todesengel stellt, die in schaurigem Fluge siebenmal das Haupt des sterbenden Erlösers umkreisen (8. Ges., Vers 553ff.). Oder man vergleiche das gigantische Bild des Seraphs Eloa, der, in der erhobenen Rechten ein Wetter haltend, auf goldenem Wagen im Sturm durch das Weltall fährt, wobei ihm Haupthaar und Gewandt „wie Wolken" zurückfliegen mit der graziösen Schilderung, die Uz in seinem „Sieg des Liebesgottes" von Amor entwirft, der von seinem Gefolge umrauscht durch die Lüfte fliegt:

„Indessen rings um ihn gelinde Weste spielen
Und die erhitzte Luft mit ihren Flügeln kühlen"

oder man vergleiche den Sturmflug des Seraphs mit der sanften Fahrt, die das Liebespaar des „Oberon" in dem Zauberwagen des Elfenkönigs unternimmt, der, von Amor gelenkt und von vier Schwänen gezogen, gleich einem Kahn auf leichten Wolken schwebt. Ekstatisch wie im Barock sind die Gebärden der Seligen. Mit „offenen" Armen schwebt Maria zum Thron des Heilands empor und der begnadigte Abbadona jauchzt mit „verbreiteten Armen" laut durch den Himmel. Geradezu ins Grenzenlose geweitet aber ist im Messias des Dichters Raumphantasie. Und auch hierin spricht sich zugleich mit einer ganz modernen Gefühlsweise ein Zug barocken Kunstempfindens aus, der perspektivische Illusionismus, der im Bilde dieser Zeit den Prospekten oft gar nicht genug Tiefenwirkung zu geben vermag. Gerade der Mangel an sinnlicher Anschaulichkeit, Bestimmtheit und Umgrenzung in Klopstocks kosmographischer Schilderung gestattet dem zu geistiger Schau und kosmischer Einstellung nun einmal angeregten Leser, seinen Blick ungestört in die Fernen der Unendlichkeit abschweifen zu lassen. So birgt Klopstocks epische Kunst neben manchen rückschauenden Tendenzen doch auch schon unzählige Keime, die zum Teil in der Epoche des Sturms und Drangs, zum Teil erst in der Dichtung von heute zu voller Entfaltung gekommen sind. Die reiche Skala von Ausdrucksmöglichkeiten für lohende Begeisterung, sprühendes Entzücken, jauchzendes Jubilieren und ekstatisches Triumphieren, aber auch für die

Qualen des Schmerzes und der wühlenden Reue, vor allem also die reiche Skala von Ausdrucksmöglichkeiten pathetischer Gefühle ist erst durch die Lyrik und Epik dieses bei all seiner Empfindsamkeit doch gewaltigen Dichters geschaffen worden.

Konnten schon darüber Zweifel entstehen, ob Klopstocks künstlerische Eigenart einem Epos großen Stiles gewachsen war, so tritt die Begrenzung seiner Begabung unverkennbar ans Licht, wenn er biblisch-religiöse Stoffe nun auch in dramatischer Form behandelt. Schon in seinem Trauerspiel „Der Tod Adams" (1757) lieferte der Dichter, der sich des wesentlichen Unterschiedes zwischen Epos und Drama auch in der Theorie nie bewußt worden ist, im Grunde nur eine dialogisierte Prosaidylle, über die allerdings der Todesengel seine düsteren Schwingen gebreitet hält. Trotz des gänzlichen Mangels an Handlung wirkte das Stück in einer Zeit, wo man noch immer für Youngs „Nachtgedanken" schwärmte, durch die eingehende Schilderung der bangen Empfindungen, mit denen der erste Mensch im Kreise der Seinigen den ihm prophezeiten bittern Ende entgegensieht. Erinnert dieses Trauerspiel eigentlich nur in der strengen Beachtung der Orts- und Zeiteinheit an die damals noch immer vorbildliche französische Tragödie, so hat sich dieser Klopstock in der Technik seiner beiden spätern fünfaktigen Dramen „Salomo" (1764) und „David" 1772) noch sehr eng angeschlossen. Er hat jetzt auch im Dialog der Prosa entsagt zugunsten fünffüßiger Jamben, die er freilich mit ganz ähnlichen Freiheiten baut, wie nachher Wieland im „Neuen Amadis" die Verse seiner Stanzen. Die Probleme der beiden Trauerspiele, in denen das historische Kostüm natürlich wieder vollständig vernachlässigt ist, sind so undramatisch als möglich. Im „Salomo" liegt die Hauptfrage, ob der zum Götzendiener herabgesunkene König den Weg zu seinem Gotte zurückfinden werde, ganz auf religiösem Gebiete und im „David" sollen das tragisch Ergreifende die furchtbaren Verwüstungen der Pest sein, die Jehova drei Tage hindurch über Israel sendet als Strafe dafür, daß der König aus Stolz eine Zählung seines Volkes vornahm. Aber wir hören von dem Unheil in dem Stücke nur durch Botenberichte, denn ganz auf französische Art spielen sich die entscheidenden Bühnenvorgänge hinter der Szene ab.

Wie in Klopstocks Lyrik neben der religiösen Richtung eine vater-

ländische einhergeht, so stehen auch neben seinen drei biblischen Dramen drei nationale. Er hat diese nicht in Akte gegliederten Dichtungen „Bardiete" genannt, worunter er bei ganz willkürlicher Ausdeutung des taciteischen „barditus" entweder Gedichte in der Art der alten Bardengesänge verstand oder solche, die einen Stoff aus dem Bardenzeitalter behandelten, also in vorliegendem Falle nationale Dramen mit lyrischen Einlagen. Sie sind für das Überhandnehmen der Bardenpoesie in Deutschland noch verhängnisvoller gewesen als Klopstocks patriotische Odendichtung. Vorwiegend nach den Erzählungen der antiken Historiker schilderte der Dichter in dem Bardiet „Hermannsschlacht" (1769) den Entscheidungstag des geschichtlichen Befreiungskampfes in handlungsarmen und breiten Episoden, wodurch das Trauerspiel ausgesprochen epischen Charakter erhält. Nur die Szene, wo der siegreiche Cheruskerfürst für seinen gefangenen verräterischen Bruder Fürbitte einlegt und eine andere, wo er an der Leiche seines gefallenen Vaters zusammenbricht, bringen einiges dramatisches Leben in das Stück. Die Schlacht ist hinter die Bühne verlegt und von ihr erfährt man lediglich durch Botenberichte, die aus dem Bodetal nach dem Gipfel der Roßtrappe hinaufgesandt werden. Denn nicht den Teutoburgerwald, sondern den heimatlichen Harz hat Klopstock zum Schauplatz seiner Hermannsschlacht gemacht. Den Prosadialog unterbrechen immer wieder einzelne und chorische Bardengesänge. Eine Gestalt des Bardiets, die unter anderer Maske dann im Drama der Folgezeit weiterlebt, ist der heldenmütige Opferknabe.

Neue Römerkämpfe, auf die schon die „Hermannsschlacht" hinwies, behandelt Klopstocks zweites Bardiet „Hermann und die Fürsten" (1784). Wiederum ist in dem streng an der Orts- und Zeiteinheit festhaltenden Drama die Schlacht hinter die Bühne verlegt. Lediglich ein Kriegsrat, worin die Fürsten gegen Hermanns Willen den verhängnisvollen Angriff auf das feindliche Lager beschließen, bildet die eigentliche Handlung des undramatischen und wieder mit Bardengesängen durchsetzten Stückes. Klopstocks drittes Bardiet „Hermanns Tod" (1787) führt uns den Untergang des Helden in seinem letzten kurzen Kampf gegen die eigenen Stammesgenossen vor und schließt sich daher mit den beiden vorausgehenden zu einer Art Hermanntrilogie zusammen. Aus Mangel an geschichtlicher Überliefe-

rung hat diesmal der Dichter seine Phantasie frei schalten lassen. Mit der Verwendung des auch schon von Lohenstein aufgegriffenen Motivs der Rückkehr Thusneldens aus der römischen Gefangenschaft läßt Klopstock mitten in dem traurigen Todeskampf Hermanns ein Idyll ungetrübten Glückes erblühen und haucht damit dem Stücke eine innere Wärme ein, die den früheren Bardieten fehlt.

Gegen Ende der sechziger Jahre hoffte Klopstock Josef II. für eine großzügige Förderung des deutschen Geisteslebens zu gewinnen, nachdem in dieser Beziehung an dem großen Preußenkönig Hopfen und Malz verloren war. Er hatte darum dem Kaiser seine „Hermannsschlacht" gewidmet, vermochte ihn dadurch aber für seine reformatorischen Vorschläge nicht zu interessieren. Aus Klopstocks eingehender Beschäftigung mit den damaligen geistigen Verhältnissen in Deutschland erwuchs jedoch ein eigenartiges Werk: „Die deutsche Gelehrtenrepublik" (1774). Klopstock erweckt darin den Anschein, daß es in Deutschland schon seit Jahrhunderten eine staatlich organisierte Vereinigung aller der Literatur nahestehenden Personen gebe und macht uns mit den Einrichtungen, Gesetzen und der Geschichte des letzten Landtages dieser Gelehrtenrepublik bekannt. Die zopfige Einkleidung der Schrift steht aber im Widerspruch mit ihrem fast durchwegs in die Zukunft weisenden Gehalte. An manchen Stellen des Werkes flammt schon der von Hamann und Herder entfachte neue Geist empor. Man liest die Schrift um ihrer nationalen Begeisterung willen heute mit derselben Ergriffenheit wie etwa Mösers patriotische Phantasien. Diese rufen den Deutschen auf volkswirtschaftlichem Gebiete zur Selbstbesinnung, Klopstock versucht es auf wissenschaftlichem und künstlerischem. Da will es wenig besagen, wenn er in allzukühnem Vertrauen auf die Fähigkeiten seines Volkes einen förmlichen geistigen Imperialismus predigt. Überall weht Morgenluft in dieser Gelehrtenrepublik und überall kündet sich in dieser Schrift wie auch in den ihr eingelegten Epigrammen die neue Weltanschauung des Sturms und Dranges an: der erwachende historische Sinn in der besondern Wertschätzung, die die Geschichtsschreibung durch Klopstock erfährt, und die Sympathie der neuen Zeit für praktische Wissensbetätigung in des Dichters Abneigung gegen spekulativ-philosophische Systeme und gegen die „Zunft der Scholiasten", wie er die klassischen Philologen

nennt. Voll Bewunderung für seine Muttersprache, die hier selbst über die lateinische und griechische gehoben wird, verlangt Klopstock ähnlich wie Herder von den Schriftstellern seiner Nation deutsch zu schreiben. Er legt besondern Wert auf die Reinheit der Sprache, und Luthers markiger Wortschatz hat es auch schon ihm wie den Stürmern und Drängern angetan. Mit der weitern Forderung, daß ein Dichter Original, ein Genie sein müsse, mit der radikalen Ablehnung des knechtischen Geschlechts der Nachahmer, vor allem aber mit der kühnen Abweisung der Regelherrschaft, dann mit der Forderung, die Grundsätze der Poetik empirisch zu begründen, endlich mit der allerdings weit über das Ziel schießenden Geringschätzung aller Kritik tritt Klopstock entschlossen auf die Seite Hamanns, Herders und der jungen Genies, wenn auch sein Geniebegriff noch rationalistisch gefärbt ist, und der allzustürmische Genialitätsdusel der Jugend vom Dichter gelegentlich auch wieder spöttischen Tadel erfährt. Versteckte Angriffe auf Wieland wegen dessen mit Fremdwörtern allzubunt unterwirkten Deutsch, auf Friedrich d. Gr., den Verächter seiner Muttersprache und heimatlichen Literatur, und eine ganz offene Polemik gegen den damals schon verstorbenen französisch schreibenden deutschen Adeligen von Bar ergeben sich naturgemäß aus den Grundanschauungen des Werkes.

Gedanken, die die Gelehrtenrepublik auch über deutsche Grammatik und Rechtschreibung vorbrachte, bildeten zunächst nur den Keim für weitere Veröffentlichungen des Dichters auf diesen Gebieten. Die kleine Schrift „Über die deutsche Rechtschreibung" (1778) erscheint wie eine unbewußte Fortsetzung orthographischer Reformbestrebungen, die bereits das 17. Jahrhundert angebahnt, aber auch das 18. vor Klopstock nicht vergessen hatte. Mit aller Entschiedenheit will der Dichter in der Rechtschreibung Zeichen unterdrückt wissen, die das Ohr beim Sprechen nicht hört, und die übrigbleibenden Buchstaben sucht er sorgfältig nach ihrem Laute zu bestimmen, wobei er seine vielfach schon die Prinzipien der spätern Stenographie vorwegnehmenden Forderungen in dem Satze gipfeln läßt: „Kein Laut darf mehr als *ein* Zeichen, und kein Zeichen mehr als *einen* Laut haben." Wiederum nur eine Weiterführung schon früherer in der Gelehrtenrepublik geäußerter Ideen enthielten die „Grammatischen Gespräche" (1794). Keine streng systematische Arbeit natürlich! Schon die barocke Art, wie hier Buch-

staben, Abteilungssilben, Redeteile, Versfüße, kurz allerhand in der Sprache wirksame Faktoren personifiziert in Zwiegesprächen aneinanderprallen, wies dem Werke eine Sonderstellung zwischen einer wissenschaftlichen und künstlerischen Leistung an. Es handelt sich darin weder um eine philosophisch-historische Sprachenergründung in der Art Herders und des Gottschedianers Adelung, noch um eine Schulgrammatik. Klopstock verfolgt nur praktische Zwecke, greift weit über den Rahmen der reinen Grammatik hinaus in das Gebiet der Prosodie, Rhythmik und Stilistik hinüber und schaltet zahlreiche Übersetzungen aus lateinischen und griechischen Schriftstellern ein, lediglich um die Vorzüge der deutschen Sprache an der Hand ihrer translatorischen Fähigkeiten darzutun. Denn des Dichters vaterländische Gesinnung verrät sich auch hier wieder in dem Bestreben, seiner Muttersprache vor ihren modernen Schwestern eine unbedingte Vormachtstellung einzuräumen.

Höhepunkt der rationalistischen Renaissance.

Noch um die Zeit, da sich schon die ersten Anzeichen des Sturms und Dranges einstellten, war der deutschen Literatur keine führende Persönlichkeit erwachsen, deren Richtung nicht schon irgendwo im Boden des 17. Jahrhunderts ihre Wurzel gehabt hätte oder die man nicht irgendwie nur als volle Entfaltung von Knospen auffassen konnte, die das deutsche Geistesleben bereits gegen den Ausgang der Barockzeit zu angesetzt hatte. Klopstocks Dichtung macht hiervon insofern eine Ausnahme, als sie wie ein Januskopf in die Vergangenheit und in die Zukunft zugleich weist. Hingegen bedeutet Gotthold Ephraim Lessing in nichts einen Bruch mit der ein Jahrhundert alten Tradition, wenn er auch in mehr als einer Beziehung über Gottsched hinausgelangte, und wenn man ihm auch die angebahnte Befreiung unseres Dramas vom französischen Klassizismus noch so hoch anrechnen mag. Wie nach Kants Ethik nicht die Handlung selbst, sondern nur die sie erzeugende Gesinnung Moralität verbürgt, so ist auch in der Literatur nicht der erzielte Fortschritt an sich, sondern die künstlerische Einstellung, aus der heraus er gewonnen wurde, für die wahrhaft epochale und Schicksal bedeutende Stellung eines Dichters oder Theoretikers

maßgebend. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet aber stellt Lessings Lebenswerk doch nur die geistige Höchstleistung dar, zu der sich die durch Boileau geschaffene rationalistische Ästhetik und Kunstbetätigung in Deutschland aufschwang. Lessings Denkform ist noch durchaus die für das Zeitalter der Aufklärung charakteristische der Deduktion. Und seine Darlegungsmethode ist gerade in seinen entscheidendsten Schriften noch ganz die normgebende der Gottschedzeit. In dieser Hinsicht bedeutet er sogar gegenüber der Kunsttheorie seiner Tage, die bei dem wachsenden Interesse der Deutschen für Psychologie mehr den Weg induktiver Beobachtung als den deduktiver Gesetzgebung einzuschlagen begann, geradezu einen Rückschritt und von der Ästhetik der Stürmer und Dränger wird er durch den Mangel an künstlerischer Einfühlung noch unüberbrückbar getrennt.

In Leipzig, wo der am 22. Januar 1729 zu Kamenz in der Lausitz geborene und auf der Schule St. Afra zu Meißen gediegen vorgeschulte Pfarrerssohn seit 1746 zuerst Theologie, nachher Medizin studierte, ist auch ihm wie Klopstock zum erstenmal die Freundschaft ins Leben getreten. Aber sie ist für Lessing nicht wie für den Messiassänger ein durchgreifendes Erlebnis, das neben Religion und Liebe treibendes Motiv seiner Dichtung würde, sondern sie weckt nur den literarischen Ehrgeiz des Studenten und beschleunigt seinen Übertritt von enger Schulerziehung zu freierer Lebensführung. An einem Verkehr mit den Bremer Beiträgern, in deren Kreise die Poesie die eifrigste Pflege fand, wurde Lessing durch seinen um sieben Jahre älteren Freund Christlob Mylius verhindert. Ein leichtsinniger junger Mensch, den Naturwissenschaften leidenschaftlich zugetan, hatte dieser als Redakteur der „Hällischen Bemühungen" ursprünglich in Gottscheds Solde gestanden und nachher in einer Anzahl von Zeitschriften seine journalistische Tätigkeit auf eigene Faust fortgesetzt. Zur Satire und Ironie neigend hatte er sich mit der orthodoxen Frömmigkeit bald auf Kriegsfuß gestellt, aber mit seinem Lustspiel „Die Ärzte" auch der bürgerlichen Gesellschaft ein Schnippchen geschlagen. Durch Mylius erlangt Lessing denn auch die ersten Einblicke in das Theaterleben, das damals in Leipzig durch die letzten Versuche der Neuberin, sich mit den Aufführungen ihrer Truppe noch einmal eine Existenz zu schaffen, aufrechterhalten wurde. Außer durch Mylius wird das Interesse des Dichters

auch durch seinen gleichfalls in Leipzig studierenden Landsmann Christian Felix Weiße wacherhalten. Gerade mit ihm tritt Lessing in eifrigsten literarischen Wettbewerb und er wie Weiße übersetzen mit größtem Fleiße französische Bühnenwerke, um sich dadurch Freibilletts für den Theaterbesuch zu verschaffen.

In jeder literarischen Richtung, die damals beim Publikum Anklang fand, hat sich der junge Lessing versucht. Welch Unterschied zwischen dieser geschmeidigen Anpassungsfähigkeit eines künstlerischen Halbtalentes und dem tiefen Ernst, mit dem sich Klopstock durch seinen Plan zum Messias schon als Schüler zu Pforta seine große Lebensaufgabe vorschrieb! Der Erfolg der jüngern Hallenser bestimmt Lessing 1751 „Kleinigkeiten" herauszugeben, witzig pointierte Anakreonteen, durchweg verstandeskühler als die Lieder von Gleim und seinen Genossen, aber auch burschikoser, weshalb manches dieser Gedichte seine Spuren in studentischen Kommersbüchern hinterlassen hat. Gellerts Ruhm als Fabulist verleitet den jugendlichen Poeten auch zu versifizierten Fabeln und zu Erzählungen, die er in Anlehnung an Schwankbücher des 16. Jahrhunderts und an die Späße des italienischen Facetisten Poggio mit frivoler Laune hinschreibt. Er hat schon jetzt wie auch späterhin aus dem weiten Umkreise der Weltliteratur Motive für eine reiche Epigrammatik aufgegriffen, mit einem fragmentarischen Alexandrinergedicht „Die Religion" aber auch der didaktischen Poesie seinen Tribut entrichtet und das Erscheinen von Gottscheds „Schaubühne", die Aufführungen der Neuberschen Truppe in Leipzig, dann die mit Weiße unternommenen Übersetzungsversuche an französischen Bühnenwerken rufen seine Vorliebe für die dramatische Dichtkunst wach. Hartnäckig verfolgt der junge Poet das lockende Ziel, durch eine reiche Komödiendichtung der „deutsche Molière" zu werden.

Lessing hat für seine Lustspiele aus literarischen Quellen nicht sparsamer geschöpft als für seine Epigramme. Die antike Komödie, das italienische Lustspiel und das französische in den meisten seiner Vertreter von Molière an bis zu Marivaux und Nivelle de la Chaussée herauf, aber auch der Däne Holberg haben zur Ausstattung dieser das Gesetz der Orts- und Zeiteinheit noch streng wahrenden Stücke beigetragen, ohne daß man aber hier wie bei den Sinngedichten sagen könnte, Lessing habe aus dem Entlehnten Neues zu schaffen vermocht.

Er hat neben technischen Kunstgriffen und Motiven auch die herkömmlichen Figuren des europäischen Charakterlustspiels übernommen, vor allem die in ihrer billigen Komik so dankbaren Bedientenrollen, ja er hat sogar die abgebrauchten Personennamen stehen lassen. Ansätze zu einer realistischern Milieuschilderung, Versuche, in der Charakteristik endlich über den schablonenhaften Typus hinaus zu lebenswahreren Gestalten zu gelangen, kurz fortschrittverheißende Anzeichen, wie sie sich in der sächsischen Komödie der Schlegel und Gellert schon finden, lassen die farblosen Lustspiele Lessings durchweg vermissen. Mit ihren zum Teil unsäglich breit ausgesponnenen, zum Teil allzuwitzig pointierten Dialogen verfehlen sie die natürliche Redeweise und damit auch den Bildungsgrad der dargestellten Personen meist ganz und erwecken daher immer den Eindruck ausgeklügelter Verstandesarbeit.

Übergeht man bei einer Musterung dieser Stücke die bedeutungslose Schülerarbeit „Damon, oder die wahre Freundschaft", so stößt man in dem dreiaktigen Lustspiel „Die alte Jungfer" auf einen Schwank, der mitten aus der verheißungsvollen Entwicklung der damaligen deutschen Komödie wieder um ein halb Jahrhundert zurückführt auf die Stufe des Théâtre italien. Ein „Gebackensherumträger" Peter, der im weißen Konditorjäckchen auftritt, ist mit seinen drolligen Späßen nichts anders als der verkappte Harlekin der alten Commedia dell' arte, und wenn diese Figur auf Anstiften der verschlagenen Zofe Lisette und eines erbsüchtigen jungen Mannes als bramarbasierender Kapitän verkleidet wird, um der fünfzigjährigen heiratstollen Jungfer Ohldin die Lust zu benehmen, sich mit dem Kapitän von Schlag zu verheiraten, so haben wir einen Wirrwar und tollen Mummenschanz, wie ihn Gherardis Repertoire liebte. Auch in dem „Misogyn", einem später in drei Aufzüge auseinandergezogenen Einakter, spielt das alte Verkleidungsmotiv noch die entscheidende Rolle. Wie in Schlegels „Triumph der guten Frauen" führt auch hier der Einfall einer Frau, in der Tracht eines jungen Kavaliers aufzutreten, zu einem glücklichen Abschluß. Nur handelt es sich nicht wie bei Schlegel um die Zurückgewinnung eines windigen Gatten, sondern um die Gewinnung des geliebten Mannes.

Eine echte, in ihrer hervorstechenden Eigenschaft unwandelbare Regnardsche Figur ist der Held in Lessings Lustspiel „Der junge Ge-

lehrte", das, schon in Meißen entworfen, in Leipzig aber umgearbeitet, 1748 von der Neuberin mit großem Beifall aufgeführt wurde. Eine Lieblingsgestalt der Weltliteratur, der gelehrte Pedant, der mit lateinischen Brocken um sich wirft, erscheint hier als der milchbärtige, eingebildete Gelehrte Damis, der seine Umgebung mit einer wahllos aus Büchern zusammengelesenen Schulweisheit peinigt. Wie er, so ist auch sein Vater, ein eigensüchtiger Vormund, der durch die Verheiratung seines Mündels Juliane mit seinem Sohn deren Vermögen an sich bringen will, eine im damaligen Lustspiel eingebürgerte Figur. So könnte auch die verschmitzte Zofe Lisette und der dummschlaue Diener Anton, die gemeinsam die Intrige schürzen, durch die der Alte betrogen werden soll, in irgendeiner französischen Komödie der ältern possenhaften Richtung zu Hause sein, während die gewissenhafte Juliane, die den zu ihren Frommen ausgeheckten Betrug dem Vormund verrät, eher auf das rührende Lustspiel hinweist.

Darf man in der scharfen Verspottung pedantischen Gelehrtentums, wie sie diese Komödie Lessings enthält, schon eine heilsame Selbstcharakteristik des noch jungen, aber bereits kühn über dürres Schulwissen nach Lebenserfahrung hinausstrebenden Dichters vermuten, so liegen zwei andern seiner Stücke, dem Fünfakter „Der Freigeist" und dem Einakter „Die Juden", ganz offenkundig schon Tendenzen zugrunde, die durch die geistigen und sozialen Strömungen im Zeitalter der Aufklärung bedingt sind. Als sich Lessing von seiner frommen Jugenderziehung loszulösen begann, stellte er doch nicht schroff wie Unzer die neugewonnene Weltanschauung der orthodoxen seines Elternhauses entgegen, sondern schloß dann und wann Kompromisse. So hat er sein Lustspiel „Der Freigeist" wohl ausschließlich zur Beruhigung seines Vaters geschrieben. Je mehr die Richtung des Deismus auf französischem Boden in krassem Materialismus aufging, und je mehr nun auch in dem geistig ganz unter französischer Botmäßigkeit stehenden Deutschland die Irreligiosität nicht mehr Ergebnis ernster Glaubenszweifel, sondern eitle Modesache wurde, desto übler klang das Wort „Freigeist" den Ohren der Religiösen. Die Bremer Beiträger warnten in ihren Dichtungen vor dem „Freigeist", und Klopstock verglich im Messias den schwer träumenden Kaiphas mit dem Gottesleugner, der sich auf seinem Sterbebette wälzt. Lessing läßt

nun in seinem künstlerisch schwachen Stück den Freigeist Adrast, der die Geistlichen unsäglich verachtet, gerade durch einen edelmütigen Theologen zu einer mildern Ansicht bekehrt werden. Aber daß dieser Adrast trotz seiner Irreligiosität doch ein Mann von sittlichen Grundsätzen ist, und daß seine Bekehrung eigentlich nur in der Absage an jene hochmütige Unduldsamkeit gegen Andersdenkende besteht, nicht aber an die einmal erworbene freiere Weltanschauung, das beweist doch auch Lessings selbständige Stellung gegenüber der blinden orthodoxen Verketzerung der Freigeisterei.

Wo er sich nicht wie in religiösen Dingen durch Rücksichten auf das Elternhaus gebunden fühlt, läßt sich der junge Dichter jedenfalls von den geistigen Strömungen der Zeit widerstandslos dahintreiben. Die Toleranzidee der Aufklärung feiert ihren Triumph bereits in Lessings Einakter „Die Juden". Ein freiherrlicher Gutsherr wird räuberisch überfallen, aber von einem Reisenden gerettet. Der Verdacht der Täterschaft richtet sich auf die Juden. Aber die Räuber waren eigene Leute des Gutsherrn, der Vogt und der Schulze, während sich gerade der Retter zum Schluß als Jude entpuppt. Jugendlicher Widerspruchsgeist gegen die Vorurteile seiner Zeit führt hier Lessing unvermerkt dazu, aus lauter Toleranz gegen Andersgläubige unduldsam gegen seine eigenen Glaubensgenossen zu werden. Denn wenn sich auch zugleich mit dem Aufkommen der Toleranzidee Vorkämpfer für die damals noch allgemein verachteten Juden einstellten und Gellert in seiner „Schwedischen Gräfin" einen polnischen Hebräer von der guten Seite zeigte, so weit als Lessing war noch kein Zeitgenosse gegangen. Der Retter — übrigens der erste gebildete Jude in unserer Literatur — ist ein Ausbund von Tugend und Edelmut, während die frechen Räuber Christen sind. Ein vorsichtiges Zugeständnis an die Anschauungen der Zeit ist es nur, daß sich der Held des Stückes noch nicht mit dem Freimut eines Nathan zu seinem Judentum bekennt und die Handlung nicht, wie zu erwarten wäre, mit einer Verlobung zwischen dem jüdischen Wohltäter und der Tochter des Gutsherrn schließt.

Im November 1748 kommt Lessing nach Berlin, wo auch Mylius seinen Aufenthalt nahm. Was damals aufstrebende deutsche Schriftsteller, auch wenn sie, wie Lessing, geborene Sachsen waren, am stärksten nach der preußischen Hauptstadt zog, war die Persönlichkeit des

drei Jahre zuvor aus dem zweiten Schlesischen Kriege siegreich hervorgegangenen Königs. Man wußte, daß Friedrich d. Gr. nicht nur ein bedeutender Feldherr, sondern auch ein Beschützer der Musen sein wollte. Hatte er doch selbst literarischen Ehrgeiz! Er ist als Dichter, Kritiker und Historiker hervorgetreten, aber nur in französischer Sprache. Das Deutsche beherrschte er nach seinem eigenen Witzwort wie ein Kutscher (cocher) und was er in seiner Muttersprache schrieb, vor allem seine köstlichen Marginalnoten, erinnert an die urwüchsige Derbheit und Ungelenkheit des grobianischen Zeitalters. Dem künstlerischen Geschmack seiner Jugend blieb er zeitlebens treu. Er mußte die deutsche Dichtung bemitleiden, solange sie sich in der Richtung des Klassizismus und Rokoko bewegte, weil da ein Vergleich zwischen ihr und der in den gleichen Bahnen abrollenden französischen Literatur natürlich immer nur der letzteren zum Vorteile gereichte. Und er mußte die deutsche Poesie verachten, als sie mit den Stürmern und Drängern ein Aussehen gewann, das dem Geschmack eines Rokokomenschen Hohn sprach. All die werbenden Huldigungen, die deutsche Dichter von Pyra bis zum jungen Hippel herauf dem großen König darbrachten, konnten daher sein literarisches Urteil ebensowenig umstimmen, als es das patriotische Zürnen Klopstocks vermocht hätte, wenn es an Friedrichs Ohr gelangt wäre. Als dieser 1780 seine Ansicht vom Werte deutscher Dichtung in der Schrift „De la litérature Allemande" öffentlich niederlegte, waren all die Unbelehrbaren, die ein Menschenalter hindurch auf eine Teilnahme des Königs an dem künstlerischen Aufschwung seines Volkes gerechnet hatten, bitter enttäuscht. Da werden rückständige Dichtungen in der damals schon längst veralteten französischen Manier wie Götzens süßlich-tändelnde Mädcheninsel oder das anonym erschienene Lustspiel „Der Postzug" des Österreichers Ayrenhoff von Friedrich gelobt. Auch vom Fabeldichter Gellert wird in hohen Tönen gesprochen, aber über Shakespeare urteilt der König ebenso wegwerfend wie über Goethes shakespearisierenden Götz und Schriftsteller wie Lessing und Wieland erwähnt er mit keinem Worte. So ist von Friedrich d. Gr. selbst die deutsche Dichtung nie gefördert worden, sie wurde es nur durch die von ihm heraufgeführte, wohl unsäglich leidvolle, aber doch auch stählende und erhebende Zeit. Freilich, als Lessing nach Berlin kam, war die Verstocktheit des Königs gegen-

über allen Strebungen und Regungen im deutschen Geistesleben noch nicht offenkundig. Er hatte sich in seinem Sanssouci noch nicht mit den Größen der französischen Aufklärung umgeben, es ließ sich von seiner Entwicklung im Frieden noch manches erwarten. Und ganz merklich ist auch Lessings literarische Tätigkeit in dieser ersten Berliner Zeit immer von der stillen Hoffnung begleitet, es könnte auf sie eines Tages doch ein Strahl königlicher Gunst fallen.

Mit Mylius wirft er sich zunächst der raschen Erwerb verheißenden Journalistik in die Arme. Aber eine mit dem Freund begründete Theaterzeitschrift „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" (1750) geht bereits nach dem vierten Stücke ein, da sie ganz und gar nicht hielt, was ihre Herausgeber in einem großsprecherischen Programme angekündigt hatten. Der wichtigste Beitrag des Dichters zu der Zeitschrift, ein biographischer Aufsatz über Plautus, steht im Zusammenhange mit einer von ihm geplanten Gesamtübersetzung des antiken Poeten. Diese ist freilich nicht zustande gekommen, aber schon die Leser der „Beiträge" erhielten als Probe aus dem Werk des Plautus eine Verdeutschung der „Captivi" vorgesetzt, und als weitere Abschlagszahlung auf die versprochene Gesamtübertragung ließ Lessing 1750 selbständig eine Übersetzung des „Trinumus" als „Der Schatz" erscheinen. Sie sucht die antike Vorlage für die moderne Bühne einzurichten, drängt die Handlung in einen einzigen Akt zusammen und nimmt daran nach dem Muster französischer und dänischer Lustspieltechnik auch sonst tiefergreifende Änderungen vor, ohne aber mehr als eine halbschürige Modernisierung zu erreichen, wofür schon das Fehlen jeder weiblichen Person im Stücke Zeugnis ablegt.

In Berlin, wo der König nach seinem Grundsatz die „Gazetten" nur dann „genierte", wenn sie seinem Regierungssystem oder den auswärtigen „Puissancen" unbequem wurden, konnte sich, wenn auch nicht eine politische, so doch gelehrte und schöngeistige Journalistik frei entwickeln. So hatte sich die „Berlinische privilegierte Zeitung", nachmals Vossische Zeitung, eben zu einer „Berlinischen privilegierten Staats- und Gelehrten-Zeitung" erweitert, die einen ständigen „Gelehrten Artikel" enthielt. Dessen Redaktion übernahm Lessing Mitte Februar 1751. Er ist als Rezensent dieses Artikels wie auch als Feuilletonist der unter dem Titel „Das Neueste aus dem Reiche des

Witzes" erschienenen Monatsbeilagen des Blattes einige Jahre hindurch tätig gewesen und hat nebstbei für die von Mylius redigierten „Kritischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit" manchen Beitrag geliefert. Aber die stille Hoffnung des Journalisten, irgendwie die Aufmerksamkeit Friedrichs d. Gr. zu erregen, verwirklicht sich nicht. Wohl kommt er in der Eigenschaft eines Dolmetschen mit Voltaire, dem damals in Potsdam weilenden großen Freund des Königs, in nahen Verkehr, aber durch eine unverzeihliche Indiskretion verschuldet er schon nach Jahresfrist den Abbruch aller Beziehungen zu dem gefeierten Schriftsteller.

Noch bevor dieses peinliche Zerwürfnis eingetreten war, hatte sich Lessing nach Wittenberg begeben, wo er während eines neunmonatigen Aufenthaltes den Magistergrad erwarb und sich mit eingehenden Quellenforschungen zur Reformationsgeschichte befaßte. Im November 1751 nach Berlin zurückgekehrt, übernimmt er neuerlich seinen Redakteurposten bei der Vossischen Zeitung, dem er dann auch bis 1755 ungestört vorstand. Was er in seinen damaligen Rezensionen und feuilletonistischen Aufsätzen der Öffentlichkeit vorlegte, führt über den Gesichtskreis der Gottsched-Zeit nicht wesentlich hinaus. Zwar wird der Leipziger Diktator nurmehr als Dramaturg, nicht aber als Dichter, Poetiker und Sprachkünstler anerkannt, zwar erfährt der damals noch vielbespöttelte Rousseau hier bei aller Ablehnung seiner Kulturfeindlichkeit eine überraschend sachliche Beurteilung, zwar wird auch der im Literaturkrieg so heftig umstrittene Klopstock von unserem Kritiker einmal nicht durch die Brille der Partei gesehen und mit viel Hochachtung behandelt, aber Lessings tüftelnde Kritik am Messias und die witzige Ironie, mit der er gelegentlich den Ausflug des Odengewaltigen ins Reich des Übersinnlichen begleitet, beweist doch auch, daß die berauschende Macht von Klopstocks neuer Ausdruckskunst dem Aufklärergemüt des Rezensenten nichts anhaben konnte.

Neben seiner angestrengten journalistischen Tätigkeit erprobt sich Lessing auch als Übersetzer an allerhand fremdsprachlichen wissenschaftlichen Werken. Mögen schon diese Übersetzungen mehr dem Verlangen nach Broterwerb als einem inneren Drange entsprungen sein, bei seiner Verdeutschung von Voltaires „Kleineren historischen Schriften" (1752) war der eifrige Journalist aber sicher mit ganzer Seele

dabei. Freilich verfehlte er trotz allem in seiner Ausdrucksweise die Eleganz des französischen Originals, dessen Text er noch dazu durch die ärgsten Schulschnitzer entstellte.

Voltaire und Pierre Bayle vervollständigen den Anschluß Lessings an die aufklärerischen Tendenzen jener Tage. Er gehörte zwar nie dem äußersten Flügel des Freidenkertums an, bewahrte sich in den Daseinskämpfen zwischen Orthodoxie und Rationalismus immer einen gutbürgerlichen Deismus und empfand besonders gegen Lamettrie und sein System eine instinktive Abneigung, aber er spann sich dennoch so tief wie nur möglich in das Aufklärertum ein und hielt an dessen Ideologie noch in Jahren fest, wo ihm ein feineres Gehör für die Volksseele hätte sagen müssen, daß nunmehr auch der Rationalismus dem unaufhaltsamen Zeitenwandel zum Opfer gefallen sei. Von allen Errungenschaften der Aufklärung hat Lessing natürlich der Toleranzidee am leidenschaftlichsten zugestimmt. Und wie er um diese Zeit als Lustspieldichter bereits für eine soziale Hebung der Juden eingetreten war, so nimmt er jetzt auch in seiner ersten, freilich Fragment gebliebenen theologischen Streitschrift „Gedanken über die Herrenhuter“, die berühmte Brüdergemeinde gegen Angriffe von orthodoxer Seite in Schutz.

Die freiheitlichen Anschauungen auf dem Felde des Glaubens lösen wie in geheimer Wechselwirkung in Lessing auch solche auf politischem Gebiete aus. Der Aufsehen erregende, aber 1749 blutig unterdrückte Aufstand des Schweizers Samuel Henzi gegen die Berner Adelsoligarchie verlockt sein dramatisches Talent zu einem Ausflug in die Zeitgeschichte. Aber auch Lessings fragmentarische Alexandrinertragödie „Samuel Henzi“ zeugt noch ebensowenig von einer liebevollen Hingabe an die Wirklichkeit wie seine bisherige Lustspieldichtung. Die Technik des Stückes bewegt sich dazu noch immer in Gottschedschen Bahnen, nur daß die Handlung wie im „Schatz“ auch hier ausschließlich von Männern bestritten wird und daher die übliche Liebesintrige von vornherein wegfällt.

Nach seiner Rückkehr von Wittenberg hatte der Dichter die erste Ausgabe seiner Werke veranstaltet unter dem Titel „G. E. Lessings Schriften“. Sie erschien, auf sechs Bändchen verteilt, in niedlichem Duodez, von 1753—1755 bei Voß in Berlin. Zwischen die älteren Poesien Lessings schiebt sich hier bereits neue Prosa ein. Denn das

zweite Bändchen der Ausgabe brachte in 25 Briefen kritische Abhandlungen in der damals so beliebten epistolarischen Einkleidung, das dritte die berühmten „Rettungen". Die Wittenberger Studien tragen in diesen Briefen ihre Früchte. Lessing ergreift darin, angewidert von dem an der Wittenberger Universität auch damals noch herrschenden orthodoxen Zelotismus, für Luthers arg verrufenen Gegner, den Humanisten Simon Lemnius, Partei und leitet damit zu den kirchenhistorischen „Rettungen" des dritten Bändchens hinüber, von denen die eine dem Johannes Cochläus gilt, gleichfalls einem Zeitgenossen Luthers, und die andere dem anonymen Traktat „Ineptus religiosus" des Balthasar Schupp, während eine dritte dem berühmten italienischen Mathematiker des 16. Jahrhunderts Hieronymus Cardanus gewidmet ist. Daß dieser von seiner Zeit als antichristlich verschrieene Gelehrte es gewagt hatte, Heiden, Juden, Christen und Mohamedaner einander im Streit über ihre religiösen Satzungen gegenüberzustellen, sicherte ihm von vornherein die Teilnahme des von der Toleranzidee ganz gefesselten jungen Lessing. Ja, dieser findet Cardans Stellung zu den nichtchristlichen Religionen sogar noch parteiisch und liefert mit seiner „Rettung", die sich immer mehr zu einer Anklage gegen Cardan auswächst, vor allem wieder eine Apologie des Judentums, die in konfessioneller Hinsicht nicht minder warm und herzlich ist, als es der Einakter „Die Juden" in sozialer war. Weitere „Rettungen" gelten Horaz, der damals als vorbildlicher Oddichter in der deutschen Literatur eine neue Renaissance erlebt hatte. Daß sich Lessing hier bemüßigt fühlt, den in seiner Bedeutung unbestrittenen Dichter nun auch als Menschen von dem Makel der Wollust, der Feigheit und des Atheismus zu reinigen, ist bei dem Interesse des Aufklärers für den moralischen Charakter und die religiöse Gesinnung auch der größten Geister leicht verständlich. Wenn aber in diesen „Rettungen" auch die Frage aufgeworfen wird, ob Horaz denn wirklich alle Gläser geleert und alle Mädchen geküßt haben müsse, die er geleert und geküßt zu haben vorgibt, so erkennt man daraus nur wieder, wie dieser Zeit noch jeder Sinn abgeht für die tiefe Einheit zwischen einer echten Dichtung und ihrem wahren Erlebnisgrund.

Lessings lebhafter Widerspruch richtet sich in diesen Jahren aber nicht nur gegen sittlich-religiöse Vorurteile, sondern stürzt sich auch auf

rein wissenschaftliche Leistungen anderer, sobald diese Angriffspunkte zeigen und dem nicht immer uneigennützig gesinnten Kritiker Gelegenheit bieten, seine reichen Kenntnisse und seine gründlichere philologische Schulung dabei zur Schau zu stellen. Seine heftigste damalige Polemik eröffnet schon der vierundzwanzigste der „Briefe" gegen die Horazübersetzung von Samuel Gotthold Lange, die das Lob Friedrichs d. Gr. geerntet hatte. Die Leistung des Laublinger Pastors war gewiß dürftig und unzulänglich, aber als erster Versuch, Horaz in ungereimten Versmaßen zu übersetzen, hatte sie zweifellos historische Bedeutung. Jedenfalls war Lessing, der noch kurz zuvor in schülerhafter Übertragung eines Voltaireschen Textes die mohamedanischen Huris (ouris) in Mäuse (souris) verwandelt hatte, moralisch kaum dazu berechtigt, Lange mit so beleidigender Ironie anzugehen, die diesem widerfahrene Verwechslung von lateinisch ducenta (zweihundert) mit ducentia (herbeiführend) als „entsetzlich" auszuschreien und lediglich bei der Aufdeckung von Schulschnitzern in der Übersetzung des Pastors zu verweilen. Nur der verächtliche Ton von Langes Erwiderung, ein beleidigender Ausfall des Gereizten auf des Gegners Ehre, sowie die läppische Bemerkung, Lessing lasse seine Schriften in Duodezformat erscheinen, um sie dadurch zu einem Vademekum für alle zu machen, kann die ungeheuere Heftigkeit entschuldigen, mit der dieser nun in seiner Flugschrift „Ein Vademecum für den Hrn. Sam. Gotth. Lange" (1754) seinem Opfer aufs neue zu Leibe ging. Witz und Ironie dienen ihm hier zur Würzung gröbster Beschimpfung. Der um 18 Jahre ältere Pastor wird von dem fünfundzwanzigjährigen Kritiker tatsächlich wie ein Schuljunge mit Ruten gezüchtigt, aber einseitig genug wird auch diesmal die Horazübersetzung lediglich nach grammatischen Gesichtspunkten gemustert. Der fördernde Wert des Vademekum, das seinem Geist und seinem Tone nach noch ganz in die zuchtlos gewordene deutsche Polemik des Literaturstreits gehört, war denn auch gering. Gewiß wurde durch Lessings Angriff die aufgeblähte Dichtergröße Langes angestochen, aber sie schrumpfte damals von selbst schon mehr und mehr zusammen. Der Pastor, der immer von der Genialität seines Freundes Pyra gezehrt hatte, konnte nach dessen Tode sein eigenes schwaches Talent vor dem allmählichen Verfall nicht schützen. Es war wirklich nur ein Sterbender, den Lessing da erschlug.

An Stelle von Mylius, der 1753 Berlin verließ, traten nun andere Männer als Freunde Lessings, so der durch seine „Allgemeine Theorie der schönen Künste" berühmt gewordene Ästhetiker Johann George Sulzer, so der Odendichter Karl Wilhelm Ramler (1725—1798).

Die von Lange zum Ausdruck erhabener Gesinnungen geschaffene „höhere Ode" hatte durch Klopstock die Wendung ins Enthusiastisch-expressive erhalten. Es klingt wie eine Ironie, daß gerade dieser Dichter, der im Gegensatz zu Pyra und Lange darauf ausging, die antiken Silbenmaße im Deutschen möglichst getreu nachzuahmen, die kaum entstandene neue Odenform auch schon wieder mit den gewaltigen Spannungen seines religiösen Lebensgefühls sprengte. Denn die von ihm in unsere Literatur eingeführten freien Rhythmen bedeuteten im Grunde nur die Auflösung der nach antiken Mustern gebauten Ode in den ungebundenern Stil der Hymne. Im Kreise der Anakreontiker aber vollzog sich zu gleicher Zeit auch wieder eine Rückbildung der „höheren Ode" zum leichteren Liede hin. Uz näherte sie inhaltlich und formal dem reinen anakreontischen Lyrikum. Vor dieser Gefahr der Versandung wurde die eben erst geschaffene Dichtungsgattung durch Karl Wilhelm Ramler gerettet, der seit 1748 als Lehrer an der Kadettenschule zu Berlin wirkte und später mit Johann Jakob Engel auch die Leitung der Berliner Kgl. Schauspiele übernahm. Er behütete die durch Uz und seine Freunde von ihrem hohen Piedestal wieder fast entthronte Ode aber auch vor den kühnsten Extravaganzen eines Klopstock. Er nahm sie als echter Kadettenschulmeister in strenge Zucht und sorgte dafür, daß ihr die antike Strophenform faltenlos, sauber und blank wie eine vorschriftsmäßige Uniform saß. Er ließ sein poetisches Empfinden und seine sprachlichen Fähigkeiten je nach Laune im Rhythmus des alkaischen, sapphischen, archilochischen, alkmanischen oder ionischen Silbenmaßes exerzieren. Tieferer künstlerischer Veranlagung bar, hatte er sein Formtalent zunächst an einer lateinischen Übersetzung von Gleims „Scherzhaften Liedern" entwickelt und aus dieser Quelle wohl auch die Anregung zur reimlosen Poesie geschöpft, der er bald soweit huldigte, daß er den Reim nur zu Gelegenheitsdichtungen verwendete. Eine kräftigere Schulung bildeten für ihn dann seine Versuche, die Strophe der Uzschen Frühlingsode nachzuahmen, bis ihn Klopstocks Nachbildungen der antiken Silbenmaße den rechten Weg zu eigener

künstlerischer Betätigung wiesen. Die eingebildete Genauigkeit und Korrektheit, mit der Ramler die Metren des Horaz im Deutschen anwandte, machte ihn nicht nur zum berühmtesten unter den damals so zahlreich auftretenden Übersetzern des Römers („Oden aus dem Horaz" [1769]), sondern gab ihm auch in allen metrischen Fragen bei seinen Zeitgenossen ein autoritatives Ansehen. Das hatte freilich zur Folge, daß er sich bald dazu berufen fühlte, die Werke anderer, teils noch lebender, teils schon verstorbener Schriftsteller schulgerecht durchzukorrigieren, ja, durch Versifizierung prosaischer Fassungen textlich neuzugestalten. Lessings und Lichtwers Fabeln, Kleists „Frühling", Geßners Idyllen, die Epigramme Wernickes und die Lyrik von Götz hat dieses Mißgeschick getroffen, und auch die im Verein mit Lessing von Ramler veranstaltete Auswahl aus Logaus Sinngedichten verrät in ihrer modernisierenden Tendenz deutlich die Spuren seiner verbessernden Hand. Man hat den Dichter einen verspäteten Humanisten genannt, er könnte ebensogut als ein später Nachfahr von Opitzens naiver Renaissance bezeichnet werden, wäre nicht auch er ein Sohn der Aufklärung und müßte man nicht doch gestehen, daß ihm in einigen seiner Gedichte ein Einleben in den Geist und die Form seines Horaz bis zu einem Grade gelang, der der viel derber zugreifenden und vorwiegend stofflich interessierten Nachahmungsmanie des 17. Jahrhunderts unerreichbar war. Aber in vielen Zügen berührt sich Ramler mit der Kunstauffassung dieser Epoche noch sehr nahe. Seine Oden sind im wahrsten Sinne des Wortes „angefertigt". Zwischen künstlerischer Inspiration und Formgebung liegt bei ihm gewöhnlich eine Zeit handwerksmäßiger Vorbereitung. Der Prosaentwurf wird versifiziert und alsdann geglättet. Und wie einen Schüler von Opitz dünkt auch Ramler die auf antiker Mythologie sich gründende Allegorie wesentlichstes poetisches Ingrediens eines Gedichtes zu sein. Daher der maßlose Gebrauch, den er von der antiken Sage und Götterlehre macht. Seine Verse sind mit antiquarischem Gelehrtenkram bis zur Unerträglichkeit überladen. Fast kein Land, keine Stadt, kein Gebirge, kein Fluß behält da seinen deutschen Namen. Ramler spricht von „Vindobonens faltenreichen Fluren", die Spree heißt bei ihm Sprea, die Oder Viadrus. Auch in der Auswahl der Anlässe, die seiner Dichtung zugrunde liegen, zeigt er sich noch nicht geschmackvoller als ein Poet der Pritschmeister-

zeit. Ob die Rückkehr des siegreichen Königs bevorsteht, die Eröffnung des Berliner Schauspielhauses oder die Einweihung eines Kamins, ob ein Granatapfel in Berlin zur Reife kommt oder die Russen in die Stadt eine Kanonenkugel hineinschießen: Ramler schmiedet eine Ode.

Wem die Begeisterung so locker sitzt, macht es uns schwer, an ihre Echtheit zu glauben. Indessen mag dieser Dichter von den drei Themen, die seine Lyrik umkreist: Moderne Heroen, Freundschaft und Liebe, Natur gerade das erstgenannte immer mit ganzer Seele ergriffen haben. Sein patriotischer Enthusiasmus für Friedrich d. Gr. kennt keine Grenzen. Seit 1759 finden sich unter Ramlers Oden wenige, in denen Friedrichs des „Einzigen" nicht irgendwie gedacht oder „Friedrich-Arminius" nicht geradezu angebetet würde. Diese Verquickung von patriotischer Gesinnung mit antiquarischer Gelehrsamkeit und metrisch-stilistischer Pedanterie war so recht dazu angetan, das Gepräge des zu hohen Geburtstagsfeiern vom Stapel gelassenen deutschen Schulpoems auf mehr als ein halb Jahrhundert hinaus zu bestimmen. Wie Ramler keinen Anstoß daran nahm, seine Odenkunst bürgerlichen Anlässen zu widmen, trug er auch keine Bedenken, die Form der Kantate, die seit dem 17. Jahrhundert nur für geistliche Stoffe Verwendung fand und die er selbst mit seinem von Graun komponierten „Tod Jesu" neu belebt hatte, nun auch auf weltliche Stoffe zu übertragen. Er behandelt Motive aus der antiken Mythologie und Sage in der Form der Kantate, wobei er letzterer allerdings zuweilen nur den Charakter eines von Musik begleiteten Monologes gibt.

Ramlers Odenkunst, deren Stärke vorwiegend in der Form, viel weniger im Gehalt und am wenigsten im dichterischen Empfinden lag, fand allenthalben rasch Nachahmung. Außer dem Ostpreußen J. G. Willamow wäre hier die von ihren Zeitgenossen als „deutsche Sappho" bewunderte Anna Luisa Karschin (1722—1791) zu nennen. Aus den Hefen des Volkes emporgestiegen, hat sie nie die Bildung eines Ramler besessen. Aber was ihr an Wissen und strenger Formzucht abging, ersetzte sie zum Teil durch ihr leichtbewegliches Temperament.

Wertvoller als Ramlers Freundschaft wurde für Lessing die Moses Mendelssohns und Christoph Friedrich Nicolais.

Moses Mendelssohn (1729—1786), aus ganz niedrigen Verhältnissen hervorgegangen, in seiner bürgerlichen Stellung anfangs Buch-

halter, nachher Seidenhändler, ist der erste Jude, der auf das deutsche Geistesleben einen merklichen Einfluß gewinnt. Seine autodidaktisch erworbene Bildung und eklektische Philosophie stützt sich vorwiegend auf die Lehren eines Leibniz, Wolff und Shaftesbury. Wo er metaphysische Fragen berührt, führt er über die flachen Anschauungen seiner Zeit kaum hinaus. Mit Unrecht berühmt war daher gerade sein „Phaedon" (1767), eine freie Bearbeitung des platonischen Dialogs, worin der Aufklärer Mendelssohn in der Maske des Sokrates über die Unsterblichkeit der Seele spricht. Und aus der Rüstkammer der Wolffschen Philosophie und noch älterer Systeme entlehnt er auch seine Beweise für das Dasein Gottes in den erst nach Kants epochemachendem Auftreten erschienenen „Morgenstunden" (1785). Nicht zu unterschätzen sind jedoch Mendelssohns Verdienste um die Ästhetik. Er bewegt sich zwar auch in seinen Briefen „Über die Empfindungen" (1755) noch ganz in den Kreisen der Wolffschen Schule, aber mit seiner das zeitgenössische Kunsturteil tief beeinflussenden Unterscheidung zwischen poetischer (theatralischer) und wahrer Sittlichkeit setzte er immerhin Gottscheds moralisierender Auffassung von der Poesie die Erkenntnis entgegen, daß die Vollkommenheit eines Kunstwerks noch lange nicht mit der sittlichen Vollkommenheit der in ihm dargestellten Charaktere gegeben sei. Nach dem Verfahren des Engländers Harris und zugleich Lessings Laokoon vorbereitend, versuchte er eine Trennung der einzelnen Künste; er legte zu einer Zeit, da Wieland und Jacobi in Deutschland ihre Grazienpoesie geschaffen hatten, den Begriff der Grazie auch philosophisch fest, erklärte sich aber auch die künstlerische Wirkung mit einer Illusionstheorie, wie sie erst in unseren Tagen wieder entwickelt worden ist. Daß Mendelssohn trotz dem auch von ihm aufrechterhaltenen Nachahmungsprinzip in der Kunst keinen ausgesprochenen Realismus propagierte, sondern ein idealisierendes Verfahren empfahl, bei dem der Künstler durch Vereinigung der in der Natur verstreuten schönen Einzelzüge eine „idealische Schönheit" schaffen solle, nimmt uns bei einem Schüler Shaftesburys kaum wunder.

Bedeutsam ist seine Stellung in der Geschichte des Judentums. Mendelssohn hat in den achtziger Jahren durch deutsche Übersetzungen aus der Bibel die Juden mit unserer Sprache und unserem Geistesleben vertraut gemacht. Da er bestrebt war, seine Volksgenossen aus

der Abgeschiedenheit des Ghettos heraus moderner Bildung zuzuführen, hat er auch die damals im Schwange stehende Toleranzidee für eine bürgerliche Rehabilitierung der Juden fruchtbar zu machen gesucht, anfangs mit fremder Hilfe, zuletzt aber ist er selbst mit seiner Aufsehen erregenden Schrift „Jerusalem" (1783) hervorgetreten, worin er dem Staate das Recht bestritt, einen Glaubenszwang auszuüben oder Religionsparteien vom Genuß bürgerlicher Rechte auszuschließen. Wohl war Mendelssohn Rationalist, aber in bezug auf sein Judentum zog er aus seiner philosophischen Überzeugung nicht alle Konsequenzen. Wohl erklärte er das Judentum für keine geoffenbarte Religion, aber an den jüdischen Zeremonien hielt er selbst als an geoffenbarten Satzungen fest und wollte sie als ein die jüdische Nation innig vereinigendes Band auch von seinen Glaubensgenossen strenge befolgt wissen.

Ein zäherer und härterer Charakter als Mendelssohn, ihm aber in geistiger Hinsicht und im autodidaktischen Bildungsgange verwandt war der Buchhändler und Verleger Christoph Friedrich Nicolai (1733—1811). Seine verächtliche Beurteilung durch die Zeitgenossen und späteren Biographen hat neuerdings eine Revision zu seinen Gunsten erfahren. Sicher erlag Nicolai seiner philiströsen Engherzigkeit und Borniertheit so recht erst dann, als er sein literarisches Interesse über die Poesie hinaus auf das ganze deutsche Geistesleben ausdehnte und die Dichtung nurmehr für eine „bloß erlaubte Ergötzung" ansah, als er gegen den aufkommenden Sturm und Drang immer wieder seine Lebensanschauung verteidigen mußte, und als ihm durch Lessings Tod die heilsamste Vormundschaft verlorenging. Die Pünktlichkeit, mit der Nicolai jeder neuen, ihm nicht genehmen Richtung in die Flanke fiel und die Aufdringlichkeit, mit der er seine gegensätzlichen Anschauungen zu Markte trug, hat die Zeitgenossen am meisten gegen ihn aufgebracht. Er begnügte sich nicht mit ablehnender Kritik, er parodierte „Werthers Leiden" mit „Freuden des jungen Werthers" (1775), zog die Bemühungen Herders und Bürgers um die Volkspoesie mit seinem „Feynen kleynen Almanach" ins Lächerliche und bekämpfte die Kantsche Philosophie nicht nur in „Philosophischen Abhandlungen", sondern auch in zwei Romanen.

Ein Sohn seiner Zeit, war Nicolai immer und überall ein Feind der Extreme. Von der Mendelssohnschen Illusionstheorie ausgehend,

lehnte er in seinen Kunstansichten ebenso den Naturalismus ab wie das Phantasievolle, Imaginative in der Dichtung. Wenn er auch der Kunst nicht wie Gottsched direkt eine moralische Aufgabe zuschrieb, so konnte er sie sich doch auch nicht losgelöst von der Moral denken. In seinen religiösen Anschauungen ist er zwischen starrer Orthodoxie, extremster Aufklärung und gefühlsseligem Pietismus auf mittlerem Wege hindurchgegangen: kurz, er wollte nach dem Maße „Nicht zu groß und nicht zu klein" alles, was im weiten Felde der deutschen Kultur zu hoch in die Halme schoß, zurechtgestutzt wissen. Als Rationalist suchte er jede geistige Wirksamkeit, ob künstlerisch oder wissenschaftlich, der Gesellschaft einzugliedern und ihr nützlich zu machen, das ganze geistige Leben seiner Zeit zu zentralisieren und so vor provinzieller Eigenbrödelei zu bewahren. Selbst die Toleranzidee gab Nicolai auf, wenn man aus ihr den Anspruch auf Individualismus ableitete. So mußte er gerade mit den Stürmern und Drängern, für die Loslösung von der Gesellschaft, ja sogar deren Bekämpfung Problem und Individualismus Schaffensprinzip war, hart zusammenstoßen. Und mit dem Auftreten der jungen Generation beginnt er sich auch rasch zu überleben. Die Ablehnung, die sein Roman „Sebaldus Nothanker" bei den jungen Genies erfuhr, führte zumeist die Entfremdung zwischen ihnen und dem dichtenden Buchhändler herbei. Und wie Nicolai den Sturm und Drang und nachher die Romantik bekämpfte, weil sie das Gebäude der Aufklärung erschütterten, wie er Schiller angriff, da dessen schwerverständlicher philosophischer Stil seinem Popularisierungsideal widersprach, so ereiferte er sich auch über den Mystizismus und Okkultismus der im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu einer seltsamen Kulturmacht gediehenen geheimen Gesellschaften. Für die darin nicht mit Unrecht vermuteten kryptokatholischen Tendenzen machte er in oberflächlichster Auffassung den aufgehobenen Jesuitenorden verantwortlich. Von dieser bornierten Geistesverfassung Nicolais zeugt besonders die zwölfbändige Beschreibung seiner Reise durch Deutschland und die Schweiz (1783—1796), die das erstemal den deutschen Norden mit dem deutschen Süden bekannt machte und ganz richtig auf die Gefahren hinwies, die dem durch die Aufklärung damals schon arg zersetzten Protestantismus von dem weit konservativer gebliebenen Katholizismus drohten. Nicolai gehörte zu den Leuten,

die ihre eigene Verwesung nicht riechen und denen daher eine um die andere Generation immer wieder sagen muß, daß sie bereits tot sind. Das besorgten in seinem Falle ausgiebig die Xeniendichter und Goethe noch besonders im Proktophantasmisten des Faust, am gröbsten freilich Fichte in seinem Pasquill „Friedrich Nicolais Leben und sonderbare Meinungen". So sind drei Generationen mit diesem Stein des Anstoßes zusammengeprallt, aber unbeweglich und hart wie ein Stein hat sie Nicolai auch alle überdauert.

Seine literarischen Anfänge sind aber gewiß erfreulich. Die 1754 von ihm herausgegebenen „Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften" enthielten eine gleich scharfe Ablehnung des Poetikers Gottsched wie des Poeten Bodmer, erkannten mit ungewöhnlich klarem Blick die Eigenart von Wielands Talent, wiesen aber auch schon auf die Dramatik der Engländer hin und bekämpften die anmaßende Tyrannis der Franzosen auf dem Theater. Seiner aufklärerischen Absicht, das Wissen der Zeit, der Gesellschaft nutzbringend zu machen, sind die ersten großen Zeitschriftengründungen Nicolais entsprungen. Im Jahre 1757 rief er die „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste" ins Leben, deren Leitung allerdings schon zwei Jahre später in die Hände von Christian Felix Weiße überging, der die Zeitschrift seit 1765 unter dem Titel „Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste" fortführte. Nach dem Eingehen der von ihm mit Lessing und Mendelssohn herausgegebenen Literaturbriefe gründete Nicolai 1765 sein zweites großes kritisches Unternehmen: die „Allgemeine Deutsche Bibliothek". Sie brachte es bei einer fast vierzigjährigen Lebensdauer und nahezu 800 Mitabeitern auf 268 Bände. Wenn auch diese bedeutende Schöpfung dem Geisteswandel ihres Herausgebers gemäß den Schwerpunkt ihrer Kritik immer mehr von der Dichtung weg auf die theologische Literatur hin verlegte und sich allmählich zu einem Vermöbelungsinstitut aller aufklärungsfeindlichen Werke auswuchs, sie gibt mit ihren Auszügen und Rezensionen doch ein umfassendes Bild von den damaligen geistigen Kämpfen und hat noch einem lernbegierigen Jüngling wie Jean Paul in der Abgeschiedenheit seiner oberfränkischen Heimat als hervorragendste Bildungsgrundlage gedient.

Wie einst mit Weiße, so hat sich Lessing auch jetzt mit seinen neuen

Freunden zu gemeinsamer literarischer Arbeit verbunden. Mit Ramler veranstaltete er 1759 eine Ausgabe von Logaus Sinngedichten, mit Moses verfaßte er schon 1754 die polemische Schrift „Pope, ein Metaphysiker!“, und zwei Jahre später korrespondiert er mit ihm und Nicolai über das Wesen und die Aufgaben der Dichtungsgattung, die ihn gerade in dieser Berliner Zeit am angelegentlichsten beschäftigte, des Trauerspiels. Denn schon im Frühjahr 1755 hatte Lessing „Miß Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel in 5 Akten“ vollendet.

Ihm darf das Verdienst, mit diesem Stück die bürgerliche Tragödie in Deutschland begründet zu haben, nicht allzuhoch angerechnet werden. Wie bisher immer in seiner Kunst folgte er auch hier fremden Anregungen. In England, wo seit der Revolution von 1688 alle Vorbedingungen für eine rasche Entwicklung des Bürgerstandes gegeben waren, hatte man um diese Zeit auch bereits die aus Aristoteles' Poetik hergeleitete Forderung, in der Tragödie dürften nur Könige oder Heroen auftreten, radikal durchbrochen. Der Juwelier George Lilo hatte schon 1731 mit seinem Drama „Der Kaufmann von London“ ein bürgerliches Trauerspiel im wahrsten Sinne des Wortes geschaffen. Den Helden dazu holte er sich aus den Comptoirs der Großstadt. Wie ein junger Mann, durch die Verführungskünste einer Dirne (Millwood) vom Pfade eines tugendhaften Lebenswandels einmal abgedrängt, bis zum Mörder seines Oheims herabsinken und zum Schluß am Galgen enden kann, das führte Lilos Stück in reichlich auf Rührung zugeschnittenen Szenen dem ergriffenen Londoner Publikum vor Augen. Lessing kannte die Dichtung und benützte auch einige Züge daraus für seine Sara. Aber eine bürgerliche Richtung in der Tragödie war damals auch in Deutschland selbst schon auf dem Marsche. Für die Komödie hatte ja die klassizistische Forderung nach Helden aus den höheren Ständen nie gegolten. Und seitdem mit dem Aufkommen der comédie serieuse und der comédie larmoyante in Frankreich rührende Züge in das Lustspiel getragen worden waren, hatte sich dieses unvermerkt dem Trauerspiel genähert. So bilden Gellerts in Nachahmung der comédie larmoyante verfaßten Stücke mit ihrem durchaus bürgerlichen Milieu schon die unmittelbare Vorstufe für Lessings Sara. In die Zeit zwischen Gellerts Auftreten als Lustspiel- und Lessings Auftreten als Trauerspieldichter aber fällt, wie noch auszu-

führen sein wird, in Deutschland auch das Bekanntwerden der Familienromane des Engländers Richardson. Mit ihnen war der Empfindsamkeit, in deren Atmosphäre schon das rührende Lustspiel so gut gedieh, eine neue Quelle eröffnet. Auf Rührung zielt denn auch fast jede Szene in Lessings Sara ab. Männer und Frauen weinen im Stücke um die Wette, und der nasse Jammer hat sich gleich bei der ersten Aufführung des Stücks in Frankfurt a. O. von der Bühne in den Zuschauerraum fortgepflanzt.

Mellefont, ein liebenswürdiger Don Juan, hat Sara, die Tochter Sir William Sampsons, verführt und entführt. Zu seiner früheren Geliebten Marwood, die ihm auch ein Kind, die kleine Arabella, geboren hat, glaubte er alle seine Beziehungen abgebrochen. Marwood aber erfährt seinen Aufenthalt und hetzt den beiden Flüchtigen nicht nur Saras Vater auf die Spur, sondern erscheint selbst mit Arabella vor Mellefont, um ihn wieder zurückzugewinnen. Da ihr das nicht gelingt, und der alte Sampson wider Erwarten der entlaufenen Tochter vergeben will, tötet Marwood wenigstens ihre Nebenbuhlerin, indem sie ein Herzpulver, das dieser während eines Ohnmachtsanfalls gereicht werden soll, mit einem Gifte vertauscht. Denn Mellefont hatte die Dämonin unverzeihlicherweise als angebliche Verwandte selbst bei Sara eingeführt. An deren Leiche ersticht er sich aus Verzweiflung.

Auf die Anregung, die Lessing für sein Stück von England aus erhielt, deuten schon die aus Romanen von Richardson und Theaterstücken von Congreve entlehnten Personennamen, sowie der englische Schauplatz. Dessenungeachtet hat aber das Drama weder eine spezifisch nationale, noch spezifisch bürgerliche Färbung. Bürgerlich ist es nur insofern zu nennen, als es seine Konflikte innerhalb des Familienlebens erwachsen und auch austragen läßt. Aber von einer lebendigen Schilderung bürgerlichen oder gar kleinbürgerlichen Milieus ist in dem Stücke noch keine Spur. Was realistische Züge und Gegenwartsbeziehungen anlangt, bedeutet Lessings Tragödie gegenüber Gellerts Lustspielen zweifellos einen Rückschritt. Leute der besten und gebildetsten Stände sind darin die Leidensträger, ja, die Heldin des Dramas ist immer noch adliger Herkunft. Auch spielt sich die Handlung des Stückes bezeichnenderweise noch nicht in einem Bürgerhause ab, sondern auf dem neutralen Boden eines Gasthofs. Die Einheit der Zeit

iſt feſtgehalten, die Einheit des Ortes nur ſchüchtern und zur Hälfte aufgegeben, da mit Ausnahme des zweiten Aktes, der in dem Abſteigequartier der Marwood ſpielt, alle Auftritte in dem Wirtshaus ſtattfinden, wo ſich Mellefont, Sara und Sampſon aufhalten. Der einmalige Zimmerwechſel innerhalb des erſten und der zweimalige innerhalb des dritten Aufzuges war wohl mit Hilfe der den Bühnenraum teilenden Mittelgardine ohne Unterbrechung der Handlung zu bewerkſtelligen. Ganz nach der herkömmlichen franzöſiſchen Technik werden den Hauptperſonen des Dramas in Waitwell, Norton, Betty und Hannah noch Bediente und zugleich Vertraute an die Seite geſtellt, und wird auch von den Apartes noch ausgiebiger Gebrauch gemacht.

Von den Charakteren vertritt Sampſon, der den alles verzeihenden und ausgleichenden Brief ſozuſagen ſchon in der Taſche hat, den père noble des franzöſiſchen Rührſtücks. Sara ſelbſt iſt in ihrer weiblichen Hingabe und Edelmütigkeit „ſo blaßmündig, ſo ganz herniedergetaut von einem Himmel von Empfindungen", daß ſie auf der heutigen Bühne bereits eine unmögliche Figur abgäbe. Auch als erſte Heroine der freien Liebe in unſerer Literatur darf man ſie nicht anſprechen; denn dazu iſt ihr moraliſcher Katzenjammer nach ihrem „Irrtum" denn doch gar zu groß. Und unausſtehlich für unſern heutigen Geſchmack iſt die geſpreizte Altklugheit der kleinen Arabella, die im Stück zu einer glücklicherweiſe nur kurzen, aber tränenerpreſſenden Rolle verurteilt iſt. Mellefont darf, wenn man ihm gerecht werden will, kaum mit Richardſons genialem Verführer Lovelace verglichen werden. Seine Bühnenwirkung wird mehr durch die Schwäche ſeines Intellekts als durch die ſeines Charakters beeinträchtigt. Denn gerade durch ſeine Nachgiebigkeit den Frauen gegenüber begründet dieſer unentſchloſſene Don Juan in unſerer Literatur den Typus des Mannes zwiſchen zwei Frauen, der in der Dichtung der Geniezeit erſt rechtes Leben gewinnt, und noch in Gerhart Hauptmanns Dramatik eine ſo bedeutende Rolle ſpielt. „Miß Sara Sampſon" ſteht und fällt mit der Geſtalt der Marwood, in der Leſſing ſo etwas wie ein bürgerliches Seitenſtück zu Senecas Medea ſchaffen wollte. Die Zähigkeit, mit der die ebenſo geriſſene als dämoniſche Frau um ihr verlorenes Glück kämpft, die Gewandtheit, mit der ſie ihr wahres Weſen je nach dem Gebot der Stunde zu verbergen oder zu offenbaren weiß, ſichert ihr unter allen Per-

sonen des Stücks allein die ungebrochene Teilnahme des modernen Zuschauers.

An Stelle des Alexandriners wählte Lessing für sein Trauerspiel die Prosa des rührenden Lustspiels. Maßlos breite Zwiegespräche von allerhand Reflexionen durchsetzt, drohen das Stück stellenweise, besonders im dritten Akt, zur völligen Stagnation zu bringen. Dazu hält sich die Redeweise der Helden und Heldinnen noch in unüberbrückbarer Entfernung von der Umgangssprache. Geschraubte Romanphrasen sollen im Dialog den durch die moralisierenden Betrachtungen erzeugten Eindruck verstandeskühler Nüchternheit beheben, aber Lessings unleidliche Neigung zu geistreicher Antithese und epigrammatischer Zuspitzung in Rede und Antwort macht all seine Bemühungen, uns leidenschaftliche Wärme zu suggerieren, hinfällig.

Mit der Tätigkeit des Dramatikers erwacht in ihm auch wieder das Interesse des Dramaturgen. Die zwischen 1754 und 1758 von ihm herausgegebene „Theatralische Bibliothek", eine Fortsetzung der „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters", geht allerdings an dem deutschen Drama der Zeit achtlos vorüber und beweist mit ihren besten, dem antiken Theater gewidmeten Beiträgen, daß Lessing nach wie vor auf die renaissancehaften Grundlagen der damaligen Bildung eingeschworen ist. Er vergleicht hier Seneca, den Verfasser des hercules furens, mit Euripides und „rettet" ihn dabei im wahrsten Sinne des Wortes. Erst im Laokoon hat er sich von dem auch im Zeitalter des Barocks stark überschätzten römischen Tragödiendichter endgültig losgesagt. Und nach der von Lessing auch in der Hamburgischen Dramaturgie noch geübten Methode, den künstlerischen Wert verschiedener Dramen durch sorgsam vergleichendes Abwägen festzustellen — eine Methode, die natürlich immer nur zu relativen Ergebnissen führen kann —, wird in der Theatralischen Bibliothek auch der ältere Crébillon wiederum Seneca gegenübergestellt und damit zugleich der erste Angriff auf die tragédie classique der Franzosen eröffnet, deren Hauptvertreter Corneille und Racine hier allerdings noch unangefochten bleiben.

Begreiflich, daß der Dichter der Sara in den theoretischen Ausführungen der Bibliothek auch die Bedeutung des rührenden Momentes im Drama überschätzt und für die comédie larmoyante noch immer

ein Interesse bezeugt, das uns nach Gellerts lateinischer Verteidigungsschrift für dieses Genre — von der das Journal übrigens eine Übersetzung bringt — veraltet erscheinen muß. In den „Beiträgen" gedachte Lessing einst Plautus zu modernisieren. Zur Zeit der Theatralischen Bibliothek wollte er, der sich inzwischen mit dem bürgerlichen Drama der Engländer vertraut gemacht und seinen Seneca gründlich studiert hatte, dessen hercules furens der Gegenwart näherbringen. Aber die antike Vorlage sollte diesmal gründlich neugestaltet, ihr Stoff gleich in ein ganz anderes Zeitalter übertragen werden. Wenn sich Lessing auch noch nicht hätte dazu entschließen können, den rasenden Halbgott des Altertums in einer aus der zeitgenössischen Gesellschaft aufgegriffenen Gestalt zu verkörpern, wie er es später in der Emilia mit der Römerin Virginia tat oder wie er es eigentlich in der Marwood schon mit der Medea-Figur getan hatte, so wollte er damals doch an die Stelle des Senecaschen Helden den neapolitanischen Fischer Masaniello treten lassen, einen neuzeitlichen Revolutionär, dessen Geschicke schon Christian Weise in einem Stücke behandelt hatte.

Die allmähliche Emanzipation von der klassizistischen Tragödie und die Sympathien für das bürgerliche Rührstück mußten Lessing in diesen Jahren Denis Diderot nahebringen, der in Frankreich bereits den Kampf gegen die hohe Tragödie aufgenommen hatte, die sich mit ihren Herrschern, mythischen Gestalten und Vertrautenrollen sowie mit ihren rhetorischen Leistungen im abgeleierten Alexandriner bereits ganz überlebt zu haben schien. Mit der Forderung, die Tragödie in Beziehung zum bürgerlichen Leben der Gegenwart zu bringen und den Affekten im Drama einen naturwahren, von keinerlei Rücksichten auf Wohlanständigkeit eingeschränkten Ausdruck zu verschaffen und den Vers durch Prosa zu ersetzen, ist Diderot vielmehr noch als mit seinem in Rührseligkeit und Moral fast erstickenden drame domestique ein Neuerer gewesen, den nachher nur der Naturalist und Shakespeareenthusiast Mercier an revolutionärer Stoßkraft übertraf. Lessing sucht in dieser Zeit mit der Unsicherheit eines nicht in starker Eigenart wurzelnden Talentes überall nach künstlerischer Anlehnung und Führung. Während er eine 1760 erschienene Übersetzung des Theaters des Herrn Diderot vorbereitet, plant er auch wieder ein großes Werk über den antiken Tragiker Sophokles, dessen Einfachheit ihn bestach.

Im Oktober 1755 hatte sich Lessing von Berlin nach Leipzig begeben, wo er durch Aufführungen der Kochschen Truppe und durch den neuerlichen Umgang mit seinem Jugendfreunde Christian Felix Weiße wieder in den Bannkreis des Theaters geriet. Eine Reise, die er als Begleiter eines reichen jungen Patriziers nach England und Frankreich unternehmen sollte, führte nur bis Amsterdam und wurde durch den Ausbruch des Siebenjährigen Krieges für immer vereitelt. Nach Leipzig zurückgekehrt, schließt Lessing, der um diese Zeit schon ganz abtrünnig gewordene Sachse, seinen herzlichen Freundschaftsbund mit dem friderizianischen Offizier Ewald Christian von Kleist, und vertieft auch seine schon vorher angebahnte Bekanntschaft mit dem Preußen Gleim. Die Zeit vom Frühjahr 1758 bis zum Herbst 1760 verbringt er dann zum dritten Male als freier Schriftsteller und Journalist in Berlin. Hierauf wird sein Leben bewegter. Als Sekretär des Generalleutnants von Tauentzien ist Lessing vier Jahre auf dem schlesischen Kriegsschauplatz festgehalten worden. Er hat in Breslau und bei der Belagerung von Schweidnitz das Leben und Treiben der Offiziere aus nächster Nähe kennengelernt und daraus manche Beobachtung für seine Minna von Barnhelm gewonnen. Im November 1764 wieder stellenlos, entschließt er sich zu einem vierten Aufenthalt in der preußischen Hauptstadt, da er sich mit der stillen, aber nach langem Warten doch getäuschten Hoffnung trug, den an der Berliner Bibliothek freigewordenen Posten eines Bibliothekars zu erhalten.

Der Dichter der „Miß Sara Sampson", der noch um 1760 im Ringen nach einem neuen dramatischen Stil in der Gegenwart Umschau und in die Vergangenheit Rückschau hielt, ließ natürlich nach dem Erscheinen seines bürgerlichen Trauerspiels keine Gelegenheit zu irgendwelchen theoretischen Erörterungen über das Wesen des Tragischen ungenützt verstreichen. Nicolai hatte im Prospekt zu der von ihm gegründeten Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste einen Preis von 50 Thalern für das beste deutsche Trauerspiel ausgeschrieben und das erste Heft seiner Zeitschrift mit einer „Abhandlung vom Trauerspiele" eröffnet, die wie alle dramaturgischen Versuche jener Zeit an das sechste Kapitel der Aristotelischen Poetik anknüpfte, worin von der Katharsis durch Erregung von Schrecken und Mitleid die Rede ist. Im Anschluß an diese Abhandlung tritt nun

Lessing mit Nicolai und Mendelssohn in einen vom Spätherbst 1756 bis zum Frühjahr 1757 währenden schriftlichen Gedankenaustausch.

Die Ansichten der Freunde über die Aufgabe der Tragödie und die tragische Wirkung sind nicht gleich. Nach Nicolai erschöpft sie sich in der Erregung von Leidenschaften. Mendelssohn dagegen und Lessing sehen mit der tragischen Wirkung zugleich auch eine sittliche Besserung des Zuschauers verbunden. Mendelssohn ist noch am allerengsten mit dem Standpunkt Corneilles verhaftet. Sein Ideal ist die heroische Tragödie. Er will Helden, die Bewunderung auslösen und so die moralische Aufgabe des Trauerspiels verwirklichen, Lessing hingegen sucht die tragische Wirkung ausschließlich in der Erweckung des Mitleids. Selbst der „Schrecken", von dem Aristoteles spricht, ist ihm nur überraschtes und noch nicht entwickeltes Mitleid, die von Corneille und Mendelssohn geforderte Bewunderung aber ist ihm nur entbehrlich gewordenes Mitleid oder Ruhepunkt des Mitleids. Und die moralische Besserung erzielt das Trauerspiel dadurch, daß es uns durch das erweckte Mitleid schließlich eine Fertigkeit zum Mitleid, sozusagen eine seelische Disposition zu philanthropischen Regungen verschafft, wodurch wir als Menschen gehoben werden. Der bewunderte Held gehört nach Lessing in die Epopöe, der bemitleidete aber in die Tragödie. Wie später im Laokoon wird also auch hier schon versucht, zwischen den einzelnen Dichtungsgattungen und Künsten feste Grenzen abzustecken. Diese Theorie des Tragischen hatte wohl den Vorteil, daß sie das seit dem 17. Jahrhundert immer noch blühende Märtyrerstück mit seinen Bewunderung erregenden, unschuldig und standhaft leidenden Helden außer Kurs setzte, aber durch die überstarke Betonung der Mitleidserweckung wurde andrerseits zugleich die durch Gellert eingebürgerte comédie larmoyante sanktioniert und sie konnte sich nun ruhig über das bürgerliche Trauerspiel Lessings und anderer hinweg bis zu den Iffflandiaden am Ende des Jahrhunderts weiterentwickeln.

Weniger erfolgreich als auf diese theoretischen Auseinandersetzungen über das tragische Problem wirkte Nicolais Preisausschreibung auf die dichterische Produktion jener Tage ein. Zwar wurde dadurch die Schaffenslust junger Dichter angeregt. Lessing selbst raffte sich zu neuen dramatischen Versuchen auf und spornte auch andere dazu an, ein Gleiches zu tun. So ging auch Weiße wieder ans Werk, und Kleist

schrieb seinen „Seneca". Für den Wettbewerb aber kamen nur in Frage Joachim Wilhelm von Brawe, Johann Friedrich v. Cronegk und ein gewisser Breithaupt. Brawe, durchaus ein Schüler Lessings, legte durch diesen den Preisrichtern eine Prosatragödie „Der Freigeist" vor und hat bei seinem frühen Tode ein Trauerspiel „Brutus" hinterlassen, eines der ersten deutschen Dramen in fünffüßigen Jamben. Cronegk, bekannt als Verfasser eines nachher von Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie übel mitgenommenen Märtyrerstücks „Olint und Sophronia", beteiligte sich mit einem „Codrus" an der Konkurrenz. Ihm fiel auch der Preis zu. Aber da er und Brawe um diese Zeit starben, ging bei einer neuerlichen Ausschreibung der Prämie zum Schluß Breithaupt mit einer elenden Alexandrinertragödie „Der Renegat" als Sieger hervor.

Die zweite Hälfte der fünfziger Jahre hat für Lessings künstlerischen Werdegang ungefähr die Bedeutung, die in Goethes Entwicklung der ersten Hälfte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts zukommt. Es ist eine Zeit ruheloseſten Planens, Entwerfens und fragmentarischen Schaffens. Freilich handelt es sich bei Lessing nicht wie bei dem jungen Frankfurter Advokaten um Akte seelischer Befreiung, seine Fragmente sind nicht wie die Goethes losgerissene Stücke vom eigenen Selbst, nicht so gut wie traditionslose Offenbarungen überquellender Geniekraft, sondern mehr vorsichtig erwogene, als kühn durchgeführte Experimente, mehr Laboratoriums- als Atelierarbeit. Sie bewegen sich zum großen Teil in Bahnen, die schon von andern beschritten waren und schließen sich meist an sorgsam notierte Quellen und Vorbilder an. Der in Preußen während des Siebenjährigen Kriegs emporlodernde Geist des Stoizismus war nun auch über Lessing gekommen. Er schmiedet tragische Pläne, ohne sich zu fragen, ob die rein heroische Handlung denn auch Mitleid erwecken werde. Republikanischer Wagemut, der im „Samuel Henzi" einst an einem Helden der unmittelbaren Gegenwart hätte verherrlicht werden sollen, war nun als treibendes Agens für zwei stilistisch gedrungene Römerstücke gedacht: „Das befreite Rom" und „Virginia". In einigen andern, gleichfalls von stoischer Gesinnung getragenen Dramen hätte wieder kein Weib für die der Alexandrinertragödie alten Schlages unentbehrliche Liebeshandlung sorgen dürfen, sondern der Tod fürs Vaterland wäre hier

treibendes Motiv gewesen. Cronegks „Codrus" wollte Lessing eine bessere Tragödie gleichen Titels entgegenstellen, worin sich der athenische Feldherr freiwillig in den Tod begeben hätte, um so dem unbestimmten Orakelspruch einen seinem Heere günstigen Sinn zu verleihen. Und in einem andern Fragment „Kleonnis", das zugleich des Dichters erster Versuch im fünffüßigen Jambus gewesen wäre, sollte vermutlich der zweitälteste Sohn eines messinischen Königs im Kampfe für seine Heimat von dem eigenen verschollenen Bruder getötet werden, ein drittes in gleicher Stimmungslage sich haltendes Drama „Philotas" gedieh über bloßen Entwurf und teilweise Ausführung hinaus zur Vollendung und ist 1759 erschienen.

Ein pueriler Held, ein Gegenstück zum Opferknaben in Klopstocks Hermannschlacht, steht im Mittelpunkt dieses Einakters, und wiederum deutet schon die Ausschaltung aller weiblichen Rollen den männlichen Geist auch dieses Stückes an. Philotas, der Königssohn, durchbohrt sich in der Gefangenschaft selbst mit seinem Schwerte, um durch seinen Tod den Feinden ihr wertvollstes Unterpfand zu rauben. An Stelle der breiten, schleppenden Diktion in der „Miß Sara Sampson" ist hier ein knapper, gedrungener Prosadialog getreten und auch in der Handlung herrscht straffste Bündigkeit. In unverkennbarer Nachahmung der sophokleischen Tragödie ist hier Lessing bereits zu einer Einfachheit und Schlichtheit des dramatischen Stils gelangt, die zu der moralisierenden Redseligkeit seines bürgerlichen Trauerspiels den Gegenpol bildet.

In andrer Weise als im Philotas äußert sich Sophokles' Einfluß auf den Dichter in dem Fragment „Der Horoskop", das mit seiner zu Beginn der Neuzeit auf polnischer Erde spielenden Handlung eine regelrechte Schicksalstragödie geworden wäre. Im Gegensatz zu dem ganz männlichen Dramentypus Lessings, dem „Codrus", „Kleonnis" und „Philotas", verrät uns sein Fragment „Fatime", daß er sich nunmehr auch bemühte, in einer als launisch gezeichneten Heldin einmal einen schillernden Frauencharakter zu schaffen, der sich nicht nur in weiblicher Hingabe wie Sara oder in wildem Rachedurst wie Marwood und nachher die Gräfin Orsina erschöpft. Eine Frau würde neben männlichen Helden auch in dem geplanten „Alcibiades" aufgetreten sein. Das Stück würde Züge spezifisch Lessingschen Geistes getragen haben. Der nach Persien geflüchtete Griechenheld und Schüler

eines Socrates hätte sich unter dem als barbarisch verschrienen Volke glücklich fühlen und auch der Religion des Zoroaster seine Bewunderung darbringen sollen. Gedanken wären also in der Handlung des Stückes aufgetaucht, die uns ebenso wie die humane Idee des Lustspiels „Die Juden" und die „Rettung" Cardans den Dichter in rüstigem Vorwärtsschreiten auf das Problem seines „Nathan" zu gezeigt hätten.

Mitten unter diesen die verschiedensten Geschichtsepochen und Länder durchstreifenden dramatischen Plänen steht nun auch Lessings Faustfragment. Er hat davon die dritte Szene des zweiten Aufzuges im 17. Literaturbrief unter der Fiktion veröffentlicht, daß es sich dabei um das Bruchstück aus einem ältern deutschen Drama handle. Außerdem geben uns noch die Berichte zweier Zeitgenossen des Dichters und ein in seinem literarischen Nachlaß aufgefundenes Expositionsschema einige Kunde von seinem Stück. Lessing war keine dämonische Faustnatur. Wenn ihn vielleicht auch sein Wissensdurst Goethes Faust verwandt erscheinen läßt, so ging ihm doch dessen sensualistischer Wesenszug ganz ab, und nie würde er den Drang nach rationaler Erkenntnis dem Drange nach ausschöpfendem Lebensgenuß aufgeopfert haben. Sein Faust kann, soweit er fertig wurde, immer nur ein Schulbeispiel dafür gewesen sein, wie der Rationalismus den Fauststoff mit gnädiger Aufnahme der in ihm schlummernden volkstümlichen Elemente dichterisch behandelte. Das Bruchstück in den Literaturbriefen verwertet ein Motiv, das wohl in der ersten Fausthistorie und auch im Drama des Engländers Marlowe noch fehlt, aber doch schon der Überlieferung der Sage angehört. Faust beschwört eine Anzahl von Geistern und prüft dabei, wer von ihnen der schnellste sei. Nur steigert Lessing den Ausdruck der Schnelligkeit noch über die Tradition hinaus. Nicht der ist ihm der schnellste Geist, der schnell ist wie der Gedanke des Menschen und die Rache des Rächers, sondern wie der Übergang des Guten zum Bösen. Die epigrammatische Zuspitzung des Dialoges, die sichtliche Freude des Dichters am Scharfschliff und Hellschliff der dargebotenen Einfälle breitet über diese Szene eine solch verstandesmäßige Kühle aus, daß wir vom künstlerischen Gesichtspunkt aus die übrigen noch zustande gekommenen, aber heut verlorenen Partien des Dramas schwerlich vermissen. Wie das Volksdrama vom Dr. Faust und der Faust des Maler Müller hat

auch der Lessingsche mit einem Vorspiel begonnen, dessen Schauplatz ein gotischer Dom war, worin sich Beelzebub von den Teufeln Bericht über ihre Untaten erstatten ließ und Faustens Verführung beschlossen wurde. Das eigentliche Drama setzte dann mit der Studierstubenszene und der üblichen Geisterbeschwörung ein. Aber schon im Vorspiel rief ein die Teufelsversammlung belauschender Engel zum Schlusse triumphierend: „Ihr sollt nicht siegen.“ Lessing hätte sich demnach als erster entgegen der Volkssage die Rettung Faustens zum Programm gemacht. Wie aber vollzog sich diese? Seit der Mitte des Jahrhunderts erstreckten sich die Literaturkenntnisse des Dichters auch auf das spanische Drama. Und wie ihn zweifellos Calderons Tragödie „Der standhafte Prinz“ schon zum Philotas inspirierte, so gab ihm der spanische Dramatiker auch für Faustens Rettung ein Motiv in die Hand. Lessing scheint es so doktrinär als möglich verwendet zu haben. Fausts Verführung durch die Satane wurde anscheinend nicht an dem Helden selbst, sondern an einem Phantom vorgenommen. Dem von einem Engel in Schlummer versenkten Helden erschien der ganze Vorgang wohl nur als warnender Traum, als „lehrreiche“ Exemplifikation, für die dann auch Faust beim Erwachen sich dankbar zeigte, indem er fortab „fester in Wahrheit und Tugend als jemals“ lebte. Mit andern Worten: im Drama spielte sich wohl nur eine Komödie ab, die ihren glücklichen Ausgang mit der Ausbeutung des volkstümlichen Motivs von den betrogenen Teufeln besonders wirksam markierte und mit ihrer moralisierenden Tendenz auch auf das Gemüt des Helden nicht ohne Eindruck blieb. Kaum kann die Kluft, die Lessings Geistesverfassung von der des jungen Goethe trennt, irgendwo größer sein als in dieser Behandlung der Faustsage!

Durch die mit Ramler gemeinsam veranstaltete Ausgabe von Logaus Sinngedichten wurde Lessings Interesse für die kleineren Dichtungsgattungen geweckt. Der Fabel sind fünf Abhandlungen gewidmet, die mit den sie illustrierenden Beispielen 1759 erschienen: „Fabeln. Drei Bücher. Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts.“ Wir stehen darin auf dem Gipfelpunkt rationalistischer Kunsttheorie. Lessing gilt nicht der geniale Lafontaine als Muster eines Fabulisten, sondern nach seiner Ansicht müßte sich die gesamte Fabeldichtung der Weltliteratur lediglich an die schmucklose Kürze der

äsopischen Fabeln halten und an die antiken Theorien, die, abgeleitet aus Äsops Praxis, die Fabel überhaupt aus dem Bereich der Poesie in das der Rhetorik verwiesen. Lessings philosophischer Vortrag steht in diesen Abhandlungen noch ganz unter dem Einfluß Wolffscher Distinktion. Das beweist schon seine schwerfällige Definition: „Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besondern Fall zurückführen, diesem besondern Falle die Wirklichkeit erteilen und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt, so heißt diese Erdichtung eine Fabel." Da ist zunächst der Moralismus der Aufklärung auf die Spitze getrieben: „Die Fabel aber stehet einzig und allein der Moral zu." Sie hat weder unsere Phantasie anzuregen, noch auf unser Gemüt zu wirken, sondern lediglich der Erkenntnis zu dienen. Der Stil der Fabel muß daher von äußerster Präzision sein, alle schildernden Ausschmückungen sind zu unterdrücken und der zur Geschwätzigkeit verführende Vers ist besser durch eine knappe, klare Prosa zu ersetzen; denn nur so wird der Inhalt der Fabel übersichtlich und die in ihr enthaltene moralische Lehre leicht erkennbar. Das Streben nach Kürze, das wir auch an Lessings dramatischen Fragmenten beobachten konnten, verlockt ihn hier zu einer poesiefeindlichen Theorie, mit der die gesamte damalige deutsche Fabeldichtung, die den anmutig-behaglichen Plauderton der Franzosen nachahmte, einschließlich Lessings eigener Jugendfabeln einfach beiseite geschoben wird. Ein Glück nur, daß die neuen Prosafabeln, an denen der Dichter nun die Gedanken des Theoretikers erproben will, die Poesiefeindlichkeit der letzteren nicht völlig in die Tat umsetzen.

Seine durch die Theatralische Bibliothek, den Briefwechsel über das Trauerspiel und die Fabeltheorie neu geweckte Lust zu kritischer Aussprache konnte Lessing bald zur Genüge in einem großen literarischen Unternehmen betätigen, das er mit Mendelssohn und Nicolai, und zwar in des letztern Verlage, am 4. Januar 1759 eröffnet hatte: in den „Briefen, die neueste Literatur betreffend" (Berliner Literaturbriefen). Sie endeten nach mehrjährigem Erscheinen erst 1765 und sind bis zu einem Viertel ihrer Gesamtzahl von Lessing selbst geschrieben. Fingierter Adressat dieser kritischen Briefe ist ein bei Zorndorf verwundeter preußischer Offizier (Kleist), der über die jüngsten Erzeugnisse der deutschen Literatur auf dem laufenden erhalten werden soll. Die

Anonymität des Unternehmens sollte gewahrt bleiben; Lessings Lieblingschiffre ist Fll, was seine Gegner boshaft auf „Flegel" deuteten. Aber was die Chiffre verbarg, verriet der Stil des Rezensenten: diese witzige, im Spiel der Antithese schillernde, durch rhetorische Fragen, ironische oder verwunderte Ausrufungen belebte, schneidend scharfe, gefährlich spitze, immer durchsichtig klare Prosa.

Mit feinem Instinkt legt Lessing gleich in den ersten Literaturbriefen die Hand auf ein Wundenmal, das die Gottschedzeit der deutschen Literatur zugefügt hatte, auf die stümperhaften Übersetzungen, von denen sich der Züchtiger des Pastor Lange hier eine ganze Reihe aufs Korn nimmt. Von den Übersetzungen greift die Kritik auf deutsche Originalwerke über. Sie verfährt da durchaus nicht überall mit gleichem Glück. Mit Recht erhält der junge Wieland für die frömmelnde Intoleranz, zu der er sich, wie noch dargetan werden wird, durch die Schweizer gegen Uz verleiten ließ, eine empfindliche Lektion, wie denn überhaupt mit der scharfen Beurteilung seiner „Empfindungen eines Christen" im 8. Literaturbrief die bigotte Richtung, der sich der jugendliche Dichter damals verschrieben hatte, ihre verdiente Züchtigung erfährt. Aber auch die Schwächen von Wielands Jugenddrama „Lady Johanna Gray" werden von Lessing treffend gerügt. Weniger glücklich wird dagegen die Kunst Klopstocks bewertet. Anfangs wird zwar der religiöse Epiker in den Literaturbriefen wie ehedem in den Rezensionen der Vossischen Zeitung ausgiebig gelobt, auch wird den als „künstliche Prosa" aufgefaßten freien Rhythmen Klopstocks alle Beachtung geschenkt; aber wenn dann Lessing die geistliche Liederdichtung des Messiassängers mit dem billigen Bonmot abtut, sie sei so voller Empfindungen, daß man oft gar nichts dabei empfinde, und wenn er gar an einer Hymne Klopstocks bemängelt, daß er, der Rezensent, daraus über die Allgegenwart Gottes nicht mehr gelernt habe, als was er davon vorher schon wußte, so möchte man ihm doch ein energisches „Hände weg von dem großen Schöpfer eines neuen lyrischen Stils!" zurufen, ja man möchte dem rationalistischen Kritiker auch fast die Befugnis absprechen, über einen Gottsched Gericht zu sitzen. Und gerade das hat Lessing in den Literaturbriefen mit einer aller Sachlichkeit hohnsprechenden Anmaßung getan.

Zu einer Zeit, wo sich der geschichtliche Sinn auch schon in der Auf-

klärung zu regen beginnt, sind Lessing und Mendelssohn deren unhistorischeste Denker. Gewiß hat nicht Gottsched zuerst und allein den traurigen Zustand der Schaubühne seiner Tage erkannt, aber das ihm von Lessing selbst zugestandene Verdienst, als einziger eine Reform unternommen zu haben, war eben so bedeutsam, daß lediglich dadurch ein Großteil von Lessings eigenem Lebenswerk ermöglicht wurde. Nun folgt auch der Vorstoß gegen das von Gottsched geschaffene französische Theater, der Vorstoß gegen Corneille und Racine, die Lessing bisher noch vorsichtig umgangen hatte. Gleichzeitig wird statt Corneilles Shakespeare auf den Schild erhoben und ein Genie genannt, eine Bezeichnung, die aber bei Lessing noch nicht sonderlich schwer wiegt. Die schon in den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters" geäußerte Erkenntnis, daß wir Deutsche mehr dem Geschmack der Engländer als dem der Franzosen zuneigten, wird jetzt mit der bedeutsamen Bemerkung gestützt, daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirke, als das Artige, Zärtliche und Verliebte. Aber hat es Shakespeare wirklich mit der dämonischen Gewalt seiner germanischen Kunst Lessing angetan? Daran ist füglich zu zweifeln. Die dramatische Wirkung seiner Stücke wird doch der von Sophokles' Ödipus nachgesetzt, und der Rezensent gibt noch in demselben Literaturbriefe seine eigene temperamentlose Faustszene für eine solche aus, „die nur ein Shakespearesches Genie zu denken vermögend gewesen". Dann aber wird der Brite mit Corneille den ihm weder stammes- noch geistesverwandten Alten gegenübergestellt und aus dem Vergleich der Schluß gezogen, daß er dem antiken Drama im wesentlichen näherkomme, der Franzose hingegen mehr in der mechanischen Einrichtung, daß Shakespeare den Zweck der Tragödie fast immer, Corneille ihn hingegen fast nie erreiche.

Immerhin hat die nachdrückliche Anpreisung Shakespeares ohne Frage dem in Deutschland bald einsetzenden Shakespeare-Enthusiasmus die Bahn gebrochen und sie war zugleich der schärfste Affront, den die Theorie Gottscheds noch erleben sollte. Diesen befehdete damals Lessing bereits mit einer unbändigen Gehässigkeit. Muß sich doch Gottsched um seiner verdienstvollen Bibliographie des deutschen Theaters willen von seinem mißgünstigen Kritiker einen „patriotischen κοπρόφορος" (Mistträger) nennen lassen! Und doch hatte damals der Leipziger Diktator

schon so wenig mehr eine literarische Zukunft als der Pastor von Laublingen. Er war ein zu Tode gehetztes Wild, dem Lessing nur den Genickfang versetzte. Daß sich die Literaturbriefe allzueingehend auch mit Dichtern niedern Ranges wie etwa Johann Jacob Dusch befassen, muß damit entschuldigt werden, daß, wie einst zu Liscows Zeiten, auch jetzt wieder seichteste Marktware den deutschen Büchermarkt derart überschwemmte, daß eine Kritik, die durchgreifen wollte, an ihr nicht vorbeikam. Einen recht breiten Raum nehmen in den Briefen auch theologische Erörterungen ein. Darin kündet sich schon das stetig wachsende Interesse Lessings an den religiös-philosophischen Ideen seiner Tage an. Die in jener Zeit oft geäußerte und von ihm selbst in dem Lustspiel „Der Freigeist" ad absurdum geführte Meinung, daß ein Mann ohne Religion kein rechtschaffener Mann sein könne, veranlaßt den Rezensenten zu einer sehr ungnädigen Beurteilung des von Cramer herausgegebenen „Nordischen Aufsehers", der viel poetische und wissenschaftliche Beiträge von Klopstock enthielt. Mit der Bekämpfung dieser Zeitschrift wurde zugleich ein scharfer Schwerthieb gegen die in der Aufklärungsepoche ins Kraut geschossene christlich moralisierende Journalistik überhaupt geführt.

Nach einem heftigen Scharmützel gegen Basedow, den Verteidiger des Nordischen Aufsehers, hat Lessing das Rezensieren in den Literaturbriefen Mendelssohn und Nicolai überlassen. Der Ton des kritischen Organs wurde nunmehr gemäßigter. Der jüdische Philosoph war sanfter als Lessing, Nicolai bedächtiger, wiewohl er den scharfzüngigen Freund kopiert. Dem immer ideenloser werdenden Unternehmen schien ein hoffnungsvolles Talent noch einmal neuen Geist einhauchen zu wollen. Das war der jung verstorbene Thomas Abbt (1738—1766), der mit seiner Schrift „Vom Verdienste" unter die Popularphilosophen gegangen war und mit seinem Essay „Vom Tode für das Vaterland" (1761) dem patriotischen Stoizismus der friderizianischen Epoche gehuldigt hatte. Aber seine der Politik, Nationalökonomie und Geschichte gewidmeten Beiträge, seine bedeutsame Forderung einer pragmatischen Geschichtsschreibung belebten die immer mehr dahinsiechenden Literaturbriefe nur für kurze Zeit. Unter mittelmäßigen Rezensenten trat rasch die Agonie ein.

Das Unternehmen war eine befreiende Tat. Es hat wie einst Gottscheds Bühnenreform eine Aufräumungsarbeit sondergleichen geleistet.

Die vom Leipziger Diktator ins Leben gerufene ästhetische Kritik war in den Wirren des Literaturstreits arg herabgekommen und hatte nurmehr persönlicher Feindschaft zum Vehikel gedient. Durch die Literaturbriefe erst wird die Kritik wieder sachlich. Freilich die Mittelmäßigkeit haben auch sie nicht ausgerottet. Dazu stand das Urteil Lessings und seiner Freunde selbst noch zu stark im Banne ihrer an bedeutsamen dichterischen Leistungen blutarmen Zeit. Da finden noch schwache Produkte wie Gerstenbergs Tändeleien und Kleists „Cissides und Paches" Worte hoher Anerkennung, und das wirklich Neue und Bahnbrechende in der Kunst Klopstocks wird auch von Lessing noch verkannt. Dennoch suchten die Literaturbriefsteller mit redlichem Bemühen in der Dichtung ihrer Tage die Spreu vom Weizen zu sondern, und in den meisten Fällen ist ihnen das auch gelungen. Das beweist schon der Entrüstungssturm, den sie da und dort entfachten. Nicht alle nahmen Lessings Kritik mit der besonnenen Zurückhaltung eines Wieland auf oder ließen sich wie Gerstenberg gar dadurch belehren. Gerade die kleinen Geister begehrten auf und einer versuchte es nach altem Brauch sogar mit der Denunziation bei der Behörde.

In Klopstock und Hamann wurde allerdings gerade durch Lessings allzustark belichtende, dabei rücksichtslos scharfe Kritik eine tiefe Abneigung gegen das Kunstrichtertum überhaupt genährt. Und in der Tat: das Unternehmen hatte auch seine Kehrseite. Klopstock mußte es am eigenen Leibe erfahren, wie sich während des Literaturstreits keine neue Kunstrichtung entwickeln konnte, ohne nicht Angriffen von der einen oder andern Seite ausgesetzt zu sein. Nun kam in Lessing ein gewandter und gefürchteter Kritiker, den ein Gedicht doch immer erst ansprach, wenn es einer Prüfung unter der philologischen Lupe standhielt. Seine Art zu rezensieren konnte auch von andern mit noch geringerer künstlerischer Einfühlung kopiert werden. Das deutsche Lesepublikum aber, in seinem Urteil damals noch viel unselbständiger als heute, lief jedem Kritiker wie die Herde ihrem Leithammel nach. Schlechte Aussichten für ein neues Kunstleben, das sich eben damals zu regen begann! Und mit epochalen grundstürzlerischen Gesichtspunkten haben doch auch die Literaturbriefe die Kritik ihrer Tage nicht bereichert. Der Fingerzeig auf Shakespeare wurde freilich bald fruchtbar, aber in einer Lessing ganz und gar nicht genehmen Weise. Sein

im 17. Brief gegebener Wink, das Drama der Zukunft an den großen Briten und an das ältere volkstümliche Drama anzuknüpfen, ist für ähnliche Tendenzen im Sturm und Drang aber kaum verantwortlich zu machen. Lessings Verständnis für das Lied eines Lappländers und die Naivetät litauischer Dainos kann man für einen Schritt auf Herder zu ansehen, aber in den Literaturbriefen selbst werden weitere Konsequenzen aus solchen Sympathien für Volkspoesie noch nicht gezogen. Beim Auftreten des jungen Herder gehörte jedenfalls das ganze Unternehmen bereits der Vergangenheit an.

Wie innerhalb der rationalistischen Renaissance Lessing dadurch eine Sonderstellung gewinnt, daß er die von Gottsched aufgestellte Gleichsetzung von antiker und französisch-klassizistischer Kunst in den Literaturbriefen bereits zerstört und die Blicke auf die Dichtung der Alten selbst lenkt oder, was nun einmal seine Schwäche war, mehr auf die richtig zu interpretierende Poetik des Aristoteles: so ist ein anderer Deutscher, Johann Joachim Winckelmann (1717—1768), fast um dieselbe Zeit dadurch Begründer der modernen Archäologie geworden, daß er aus dem Barock- und Rokokoklassizismus den Weg zu den antiken Bildwerken selbst fand. Mit Winckelmanns kleinem „Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755) tritt freilich das Verhältnis des deutschen Geistes zur Antike bereits in ein ganz neues Stadium. Nicht die ästhetische Weiterung, daß diesmal Werke der antiken bildenden Kunst statt solcher der Poesie den Deutschen als Vorbild hingestellt werden, ist das Epochale an dem Büchlein, sondern Winckelmanns Gesamteinstellung zur Antike, die auch in seiner „Geschichte der Kunst des Altertums" (1764) im wesentlichen immer noch die gleiche ist. Er hat sich mit deutscher Seele aus der bauschigen Kunst des Barocks und aus der verzierlichenden des Rokoko zur stilvollen Einfachheit der griechischen Plastik hinüber gesehnt. Gewiß hatte auch Gottsched einst in seinem Kampf gegen den Barockstil die Alten zu Hilfe gerufen, aber nicht aus dem unentrinnbaren Zwange tiefsten seelischen Verlangens, sondern, angeregt durch Boileau, mit der dogmatischen Gläubigkeit an die Autorität der Alten. Schon daß Gottsched die antiken Muster durch die französische Brille sah, beweist, wie wenig unmittelbar sein Verhältnis zu ihnen war. Man vergleiche nur die

Art, wie Gottsched und auch Lessing noch von den vorbildlichen griechischen und römischen Schriftstellern spricht mit der berühmten Formel, in der Winckelmann das Geheimnis vom unübertrefflichen Wert der antiken Kunst erfaßt zu haben glaubt: „eine edle Einfalt und eine stille Größe". Man muß diese paar Worte mit Andacht und Inbrunst lesen, um ihren tiefsten Gehalt auszuschöpfen. „Still" hat in der Sprache Winckelmanns hier einen ähnlichen Sinn wie in der eines Mystikers oder Pietisten. Der durch die ekstatischen Ausdrucksbewegungen barocker Bildwerke Aufgescheuchte und durch die Schnörkellinien des Rokoko Verwirrte findet in der griechischen Kunst die Abspiegelung einer ruhigen Lebenshaltung, die ihm der eigentlichste Zustand der Seele zu sein dünkt, und in dieser Ruhe fühlt er sich geborgen wie der Mystiker und Pietist im stillen Hafen der selbsterkämpften Gottes- und Heilsgewißheit. Opitzens naive und Gottscheds rationalistische Renaissance erforderten sowenig ein individuelles Verhältnis des Deutschen zur Antike, wie die orthodox-dogmatische Gläubigkeit eines zu Gott. Hier wie dort war eine herdenmäßige Einstellung möglich zu dem, was man verehrte. Aber es bedurfte der Individualität eines Winckelmann, um die Antike mit seinen Augen sehen und empfinden zu können. An die Stelle der naiven Renaissance, die die Antike in der Art nachzuahmen lehrte, wie ein Kind die Handlungen, Bewegungen und Gebärden der Großen kopiert, und an Stelle der rationalistischen Renaissance, für die die antike Dichtkunst gleichsam ein noch ungeschriebenes Regelbuch war, das man mit dem Scharfsinn der Wolffschen Philosophie endlich kodifizieren konnte, tritt nun ein neues Stadium, in dem die Antike zum ganz persönlichen Erlebnis wird. Es ist zugleich das Verhältnis, in dem dann auch Goethe, Schiller und Hölderlin zur Antike stehen, von denen doch ein jeder aus einem anderen seelischen Bedürfnis heraus dem gleichen Born der Erquickung zugetrieben wurde.

Winckelmann, dessen Begeisterung für die alte Kunst in solch individueller Gefühlshaltung verankert war, konnte nun auch den altehrwürdigen Satz, daß Kunst Nachahmung der Natur sei, kühn dahin umprägen, daß sie Nachahmung der Alten zu sein habe. Fast schien es, als ob seine neue Kunstauffassung, die ihr Augenmerk lediglich auf die Form richtete, das Kolorit dagegen unbeachtet ließ und als höchstes

Kunstziel eine ideale Schönheit ausstreckte, nun auch wieder die deutsche Dichtung einseitig beeinflussen werde, in der besonders seit der Entdeckung Shakespeares die Neigung zum Realistisch-Charakteristischen allmählich überhand nahm. Aber die dem Leben und der Wirklichkeit immer heftiger zustrebenden Kunsttendenzen waren damals doch schon so stark, daß sie auch Winckelmanns Schönheitstrunkenes Verlangen zunächst nicht mehr einzudämmen vermochte. Auf dem Felde der deutschen Dichtung konnte die von dem großen Griechenfreund ausgestreute stille Saat erst aufgehen, als der Sturm und Drang längst darüber hinweggebraust war.

Winckelmanns bedeutsamen Anregungen verdankt auch ein Werk seine Entstehung, mit dem Lessing in die Reihen der deutschen Kunstschriftsteller eintrat: „Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie" (1766). Er, der sich Winckelmann an archäologischen Kenntnissen ebenso unterlegen fühlte wie an literarischen überlegen, sucht sich ein Betätigungsfeld zwischen den beiden Künsten. Auf theoretische Grenzscheidungen war ja schon der Briefwechsel von 1757 ausgegangen, und der seit Opitzens naiver Renaissance immer falsch verstandene aber auch immer und zuletzt noch von den Schweizern gläubig nachgebetete Horazische Satz „Ut pictura poesis" lockte zu einer endgültigen Überprüfung. Allerdings hatte Lessing bei diesem Vorhaben auch schon seine Vorläufer: in England Shaftesbury und Harris, in Frankreich Dubos und Diderot, in Deutschland Mendelssohn. Das aus Kollektaneen entstandene Werk reicht in seinen Anfängen bis in Lessings Breslauer Zeit zurück und hätte bei weiterer Fortsetzung die Frage nach den Grenzlinien nicht nur für die bildende Kunst und Poesie, sondern auch für die Musik und Tanzkunst aufwerfen sollen. Muß ein Gesamturteil über den Laokoon also auch immer berücksichtigen, daß er in seiner vorliegenden Gestalt ein Torso ist, so sind doch die Untersuchungen seines ersten und allein erschienenen Teils auf so schmaler Basis aufgebaut, daß man in ihnen keinen tragkräftigen Unterbau für ein mehrstöckiges Gebäude erkennen kann. Unter dem Sammelnamen „Malerei" wird hier alles inbegriffen, was wir als bildende Kunst bezeichnen, und von der Malerei im engeren Sinne finden in Lessings Ausführungen große Gebiete, wie z. B. die Landschafts- und Genremalerei gar keine Unterkunft.

Auch dieses Werk gehört seinem geistigen Gepräge nach noch ganz in die Anschauungswelt der rationalistischen Renaissance. Wie nachher in der Hamburgischen Dramaturgie die Poetik des Aristoteles ganz unbedenklich zum Maßstab der Dinge gewählt wird, so gelten hier antike Bildhauerei und Homer als unfehlbare Wegweiser für alle bildende und literarische Kunst der Folgezeit. Die antike Skulptur, an der Lessing hier Einzelbeobachtungen macht, die ihn dann zur Aufstellung prinzipieller Gesichtspunkte führen, ist die 1506 wiederaufgefundene Laokoongruppe, ein Bildwerk rhodischer Künstler aus der späthellenistischen Epoche um 50 v. Chr. Damit wird Lessings Hypothese hinfällig, die Gruppe könnte eine Nachbildung der Vergilschen Schilderung vom Untergang Laokoons und seiner Söhne sein. Auch kann die Überschätzung, die das Kunstwerk schon im Altertum durch Plinius und im 18. Jahrhundert durch Winckelmann, Lessing und Heinse erfuhr, vor dem Urteil der modernen Archäologie nicht bestehen. Dieses stellt das antike Bildwerk als eine schon kühnes Virtuosentum verratende Leistung jedenfalls beträchtlich tiefer als es frühere Zeiten getan. Da Lessing wenig von griechischen und römischen Skulpturen kannte — den Laokoon selbst hatte er bestenfalls in einer Umrißzeichnung gesehen — so sind die antiquarischen Grundlagen seiner Schrift höchst unzuverlässig und von der modernen Wissenschaft denn auch fast durchweg über den Haufen geworfen. Mit ihnen fallen natürlich auch die meisten der daran geknüpften Folgerungen. Hier können nicht Lessings Einzelbeobachtungen alle aufgeführt und nachgeprüft, sondern lediglich seine grundlegenden Feststellungen und Forderungen herausgehoben werden.

Es ist nicht mit Winckelmann als Merkmal antiker Seelengröße aufzufassen, wenn der Laokoon der Gruppe nicht wie der Vergilsche schreit, sondern bloß seufzt. Darin liegt vielmehr eine künstlerische Milderung im Ausdruck des Affektes, die dem höchsten Gesetz der griechischen und damit aller wahren Kunst entspricht, der Schönheit. Durch Winckelmanns Brille sieht hier Lessing die Antike ebenfalls noch ganz von der Gloriole einer unnachahmlichen Idealität umstrahlt. Und doch hat es nur weniger Jahre bedurft, um mit dem Sturm und Drang eine neue Ästhetik erstehen zu lassen, die dem Winckelmann-Lessingschen Schönheitsgesetze abhold, für das Individuell-Charakteristische in der Kunst eine Lanze brach. Die moderne Archäologie endlich hat uns längst über

die Einseitigkeit einer Auffassung belehrt, die der antiken Kunst lediglich idealisierende Tendenzen zuschreibt. Auch was im Laokoon über das Unvermögen der Malerei zur Darstellung des Transitorischen gesagt wird, ist nicht nur durch die Kunstentwicklung der Folgezeit entkräftet worden, sondern war schon für jene Tage unhaltbar, weil bei dieser Feststellung gar nicht beachtet wurde, inwieweit sich in diesem Punkte die Malerei von der Skulptur und innerhalb dieser wieder die Einzelfigur von der Gruppe, dem Hoch- und Basrelief unterscheidet. Auch der von Lessing aufgestellte Begriff des „fruchtbaren (prägnanten) Augenblicks“, d. h. einer vom bildenden Künstler zu wählenden Stellung oder Situation, die unserer Phantasie immer noch eine Ausschau oder eine Rückschau ermöglicht, muß von der modernen Kunstwissenschaft schon mit ganz neuem Inhalt erfüllt werden, wenn anders er überhaupt noch aufrechterhalten werden soll.

Zu seinen entscheidenden Ergebnissen kommt Lessing erst im 16. und 17. Kapitel des Laokoon. Hier zeigt wieder die auf Antithesen zugespitzte und auf Parallelen eingestellte Art seiner Formulierung, mit welcher Leichtigkeit er auf dem Wege sauberster logisch-begrifflicher Deduktion die verwickeltsten und schwierigsten kunsttheoretischen Probleme lösen zu können glaubt. In diesem Verfahren lebt ganz entschieden noch ein Rest von dem wissenschaftlichen Optimismus der doktrinär-rationalistischen Gottschedzeit weiter.

Der Malerei werden als der Darstellung des Koexistierenden (des Nebeneinander) die Körper als eigentliche Gegenstände zugewiesen, der Poesie als der Darstellung des Sukzessiven (des Nacheinander) die Handlungen. Die Malerei kann auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper, und zwar kann sie da nur einen Augenblick der Handlung nutzen und muß den prägnantesten wählen. Die Poesie kann auch Körper darstellen, aber nur andeutungsweise durch Handlungen; doch kann sie nur einzelne Körpereigenschaften nutzen und muß die sinnlich-ergiebigste wählen. Zur Erhärtung dieser Kunstregeln muß Homer herhalten, der das, was er malerisch darstellt, als fortschreitende Handlung schildert, also Koexistierendes in Sukzessives verwandelt. Als Beispiele für moderne Dichter, die im Gegensatz zu dieser Regel uns nicht etwa eine Landschaft schildern, indem sie uns durch sie hindurchführen, sondern in ihrer Beschreibung wie der Maler

das Nebeneinander als solches darstellen wollen, wird Haller mit seiner berühmten Schilderung der Enziane angeführt und auch Kleist mit seinem „Frühling". Es ist bei der Kritik der Hallerschen Verse Lessing ganz entgangen, daß auch in ihnen das räumliche Nebeneinander durch Umsetzen in Handlung schon verlebendigt wird. Die Blumen sind in dieser Schilderung personifiziert oder doch bewegt gedacht. Der eine Enzian „bückt" sich vor dem anderen, der Blumen Gold „türmt" sich am Stengel der überragenden Pflanze auf, das niedrige Kraut „kriecht" usw. Und doch hat Lessing recht, anschaulich wirkt diese Schilderung nicht. Aber daran ist nicht der Verstoß gegen den Grundsatz schuld, Koexistentes in Sukzessives zu verwandeln. Man ersetze die Schwerfälligkeiten von Hallers Stil — die barocke Wiedergabe der Gesichtsempfindung durch das die Farbe bezeichnende Substantiv oder gar durch farbige Gegenstände, dann die umständliche Voranstellung der Genitive und den entsetzlich weit hergeholten Vergleich mit dem Vogel aus Amethyst — durch eine schlichtere Ausdrucksweise und die ganze Schilderung wird an Anschaulichkeit gewinnen. Und wenn sie trotzdem noch nicht anschaulich sein sollte, dann liegt das eben daran, daß Haller Dinge anführt, die wir nicht sehen. Auf die Kreuzesform des einen Krautblatts und auf die fingerförmigen Kerben an einem anderen wird der Botaniker zu achten haben, der die Pflanze bestimmen will, nicht aber der die Schönheit der Alpenflora genießende Hochtourist. Darzustellen, was gesehen wird und wie es gesehen wird, hat aber auch die Malerei erst der Impressionismus des 19. Jahrhunderts gelehrt. Und gerade die Kunst des letzteren hat, wenn irgend etwas, mit den Maximen von Lessings Laokoon aufgeräumt. Sie hat in bis dahin noch nie erreichter Vollendung durch die bloße Auflösung der Konturen und durch die Technik der Farbenflecke Massen im Bilde festgehalten und vor allem — ohne auch nur nach dem fruchtbaren Augenblick zu fragen — Rapid-Transitorisches!

Fast wird Gottscheds geistige Enge erreicht, wenn Lessing auf Grund seiner Kunstregeln dem Dichter vorschreibt, bei der Schilderung von Körperlichem dieses nur in seiner sinnlichsten Eigenschaft zu erfassen und daher möglichst mit einem einzigen Epitheton zu kennzeichnen nach Art Homers, und wenn er dann einige Abschnitte später sich doch bis zu einem Zugeständnis von vier ausschmückenden Beiwörtern herab-

läßt. Er hat noch keinen Sinn für Licht und Kolorit, weder in der Malerei noch in der Dichtung. Freilich wußten die dürftigen Poeten seiner Tage auch noch kaum etwas von dem berauschenden Reichtum an Farbe und Klang, der im Worte schlummert. Ihn hat bereits die deutsche Romantik entdeckt, und als dann zur Zeit des Impressionismus die Dichtung ganz in die Schule der Malerei ging, wurde eine Wortkunst geschaffen, vor deren Wirkungsmöglichkeiten Lessings ausgeklügelte Vorschriften ins Nichts zerfallen.

Sollte aber auch schon die Poesie selbst bei künftigster Entwicklung an Sinnfälligkeit des Eindrucks immer der bildenden Kunst nachstehen müssen: die vom Laokoon für die Dichtung so entschieden vertretene Forderung sinnlicher Anschaulichkeit hätte sich auf jeden Fall für einen kräftigen Realismus ausnutzen lassen, der der rhachitisch gewordenen deutschen Literatur im Sturm und Drang dann tatsächlich auf die Beine half. Aber die sonstige Tendenz der Schrift steuert doch nur wieder auf eine rein idealisierende Kunst los. Historisch betrachtet liegt freilich auch in Lessings Drängen auf sinnliche Anschaulichkeit, selbst am Niveau seiner Zeit gemessen, schon wieder eine Rückständigkeit. Denn Klopstock hatte damals bereits mit seiner veritablen Ausdruckskunst gezeigt, daß man der Dichtkunst in der Darstellung des Übersinnlichen eine Aufgabe zuweisen könne, die jedenfalls hoch über allen veranschaulichenden Tendenzen liegt.

Mit dem Tadel an Hallers Versen machte Lessing ein für allemal der unzulänglichen Landschaftsschilderung ein Ende, die sich — wohl dem Zuge des Rokoko zum Kleinen folgend — peinlich auf nichtwahrnehmbare Einzelheiten festgelegt hatte, und wenn er nun auch statt der erledigten Manier eine neue, nicht minder bedenkliche empfahl, nämlich die episch-formelhafte Homers, so soll ihm doch das Verdienst, eine Aufräumungsarbeit geleistet zu haben, nicht geschmälert werden. Was der Laokoon weiter vorträgt über das Unvermögen der Dichtung, körperliche Schönheit auf Art der Malerei darzustellen, erfließt auch aus Lessings uns schon bekannten Ansichten über die Unterschiede zwischen beiden Künsten. Eben darauf gründet sich auch sein Rat, der Dichter solle die Schönheit entweder in ihrer Wirkung auf den Beschauer oder als Reiz, d. h. als Schönheit in Bewegung zeigen. Und wiederum im vollen Einklang mit dem obersten Schönheitsgesetz in der Kunst stehen

die Vorschriften des Laokoon über die Verwertung des Häßlichen und Ekelhaften in der Malerei und Poesie.

Es ist das Schicksal jeder ästhetischen Theorie, daß sie vom Sturmschritt der künstlerischen Praxis überholt wird. In unseren Tagen, wo nicht nur die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten wieder ineinanderfließen, sondern sich auch die Entwicklung von Malerei, Poesie und Musik in auffallender Parallele vollzieht, ja, wo selbst die literar- und musikwissenschaftliche Betrachtungsweise mit einer methodischen Annäherung an die kunstwissenschaftliche mehr den Glauben an das Gemeinsame als an das Unterscheidende in den einzelnen Künsten betont, kann uns nur die glänzende Form des Vortrags im Laokoon noch als unveraltet gelten.

Als reifste künstlerische Frucht seiner Breslauer Erlebnisse erschien 1767 Lessings fünfaktiges Lustspiel „Minna von Barnhelm". Da das rührende Lustspiel jener Tage bereits alle munteren Züge eingebüßt hatte, wollte der Dichter mit diesem Stücke einen neuen Lustspieltyp schaffen, der die rührenden Elemente wieder mit heiteren mengte und neben der Träne auch dem Lachen wieder sein Recht gab. Und wo sich heut auch „Minna von Barnhelm" schon mit ihren stark aufgetragenen Sentimentalitäten der Empfindungswelt des modernen Zuschauers zu entziehen beginnt, wird sie immer nur durch ihren kecken Humor vor Veraltung gerettet. Mit diesem Stück schnellt die aufstrebende Linie in der Entwicklung der deutschen Komödie mit einem Male scharf nach oben und findet auf ansehnlicher Höhe einstweilen ihren Abschluß. Dabei geschah weder der bürgerlichen Tendenz des sächsischen Lustspiels noch seiner Freude an zeitgenössischer Umwelt ein Eintrag. Wohl sind die Hauptpersonen der „Minna" von Adel und an Stelle des kaufmännischen Kleinbürgers tritt der Soldatenstand, aber dadurch kommt nur wieder ein auffrischender Zug in die deutsche Komödie, der sie vor vorzeitiger Versumpfung in engherziger Spießbürgerlichkeit bewahrte. Und das Stück begnügt sich auch nicht damit, gleich dem Lustspiel der Gellert und Schlegel, in wenig ernsten Konflikten Sittenbilder aus dem bescheidenen Familienkreis zu verewigen, sondern es weitet seinen Hintergrund bis zur Aufnahme großer zeitgeschichtlicher Beziehungen. Abgedankte preußische Offiziere wie Major von Tellheim liefen nach dem Abschluß des Siebenjährigen Krieges in Massen herum, und der üppig

gewordene Philister kühlte sich an seinen einstigen, nun ohnmächtigen Bedrängern gern sein Mütchen, wie der kriecherische und betrügerische Wirt des Gasthofs „Zum König von Spanien". Orte werden im Stücke genannt, die im Kriege eine Rolle spielten. Der Wachtmeister Paul Werner trägt den Namen eines zu seiner Zeit sehr populären Generals, ja der König sebst greift mit einem, seinen Amtsstil vorzüglich kopierenden Handschreiben in die Handlung ein. Und doch ist Lessing noch weit davon entfernt, in restloser Hingabe an die Gegenwart die Zeichnung der kulturhistorischen Umwelt nach Art der Stürmer und Dränger bis zu Aufsehen erregender Aktualität zu treiben. Bei ihm wird die dramatische Formgebung noch nicht wie bei den Genies von der Tendenz, sondern von der Idee beherrscht. Wie er die Österreicher nicht als Feinde des Königs nennt und auf den empfindlichen Gegensatz zwischen Sachsen und Preußen höchstens im Scherze anspielt, so verschleiert er auch die despotische Härte des alternden Friedrich, der verdiente Offiziere schon entließ, wenn sie bürgerlich waren. Toleranz und Kosmopolitismus stellt den Dichter über die streitenden Parteien, und die Vereinigung des sächsischen Edelfräuleins mit dem preußischen Major am Schlusse des Stückes symbolisiert mit rein menschlichen Beziehungen den geschichtlichen Ausgleich zwischen den feindlichen deutschen Staaten. So wenig wie ein politisches Tendenzstück will die „Minna von Barnhelm" ein soziales sein. Wohl hat Lessing an Stelle des großmäuligen und windigen Kapitäns, unter dessen Maske der Soldat bisher im deutschen Lustspiele auftrat, in dem Major und dem Wachtmeister zwei Figuren geschaffen, die nicht mehr Typen, sondern Charaktere sind. Dieser Tellheim hat ganz gewiß Züge von lebenden Offizieren angenommen. Man braucht da weniger an einen unter dem Spitznamen „Tell" bekannten Dragonermajor von Bieberstein und einen verabschiedeten Husarenmajor von Baczko zu denken, als an den braven Ewald Christian von Kleist. Trotz allem aber ist die Meinung von Lessings Bruder, der Dichter habe im Stücke die Soldaten von der „guten und wahren" Seite gezeichnet, dahin richtigzustellen: von der guten wohl, aber nicht von der wahren. In ungeschminkter Wirklichkeitstreue sind erst durch Lenz und Wagner Soldatenfiguren auf die deutsche Bühne gekommen. Mit ihrem durch Rousseau für alle Gegensätzlichkeiten in der Gesellschaft geschärften Auge haben erst diese Dra-

matiker Typen aus dem damaligen Offizierskorps ohne alle Beschönigung gezeichnet und im Leichtsinn, in der Gewissenlosigkeit und in der Brutalität einzelner haben sie zugleich den sittlichen Verfall des ganzen Standes gebrandmarkt. Aber der Major und der Wachtmeister in der Minna sind durchaus idealisierte Gestalten, denn Lessing sucht und findet als Vertreter des aufgeklärten Humanitätsideals das Gute der Menschennatur im Soldaten ebenso wie im Juden, Muselmann und Freigeist. Die Ehre, um die Tellheim kämpft, nachdem man ihm eine aus philanthropischen Beweggründen vollbrachte Tat als schmutziges Geschäft ausgelegt hat, ist Menschenehre, in zweiter Linie erst Offiziersehre, wenn auch gerade eine Soldatennatur wie er diese Schmach besonders tief empfinden mag. Und die Hilfsbereitschaft Paul Werners für seinen unverschuldet in Not geratenen Vorgesetzten ist vor allem wieder Menschen- und erst in zweiter Linie Soldatentreue, wenn sich diese Anhänglichkeit auch gefestigt haben mag in Stunden gemeinsam bestandener Gefahr. Natürlich ist Lessings Humanitätsideal geformt und durchtränkt vom Geiste seiner Zeit. Man merkt, daß auch dieser Tellheim in einer Atmosphäre gediehen ist, wie sie Richardson mit seinem „Grandison" über Deutschland verbreitet hatte. Unmittelbar und mittelbar wird durch die Handlung des Stücks die Hochherzigkeit des Helden beleuchtet, zuletzt noch durch seinen Entschluß, die von ihm für falsch gehaltene Minna gegen ihren Oheim zu verteidigen. Von seinen Taten schweigt dieser Musteroffizier wie das Grab. Kaum ein Tadel ist an ihm; nicht einmal eine leichtsinnige Liebelei hat er sich vorzuwerfen. Trotzdem wirkt Tellheim auf der Bühne durch eine gewisse Geschlossenheit und wir bringen ihm Sympathien entgegen, die uns das sächsische Edelfräulein von Barnhelm kaum abringt. Sicher wollte Lessing mit ihr keine blasse Tugendpuppe schaffen, sie sollte der geplanten Fatime verwandter sein als der hingebungsvollen Sara. Aber in die Psyche der Frau ist nun einmal der Dichter nie tief eingedrungen. Diese Minna, die den eingefangenen Bräutigam mit aller Gewalt in der Schlinge festhält und als einen Grund für ihre Hartnäckigkeit die Schadenfreude anführt, die ihre neidischen Landsmänninnen hätten, wenn sie trotz ihres Reichtums den Geliebten verlöre, ist mit all ihren Mitleidsregungen doch ein zu oberflächliches Geschöpf, um die rechte Frau für den schwerblütigen Offizier abzugeben.

Dazu sinkt sie in dem allzuweit getriebenen tragikomischen Scherzspiel mit dem Verlobungsring vor unsern Augen bis zur herzlosen Komödiantin herab. Man darf bei aller Wertschätzung auch dieses Stückes nicht verkennen, daß es kein echter Dichter geschrieben. Es hat Schwächen, die mehr die Hand des Experimentators als die eines spontan schaffenden Künstlers zeigen. Dieses Lustspiel löst sich von seinen Vorläufern durchaus nicht so entschieden ab, wie etwa Goethes Werther vom früheren deutschen Roman. Lessing hat seine neue Kunst buchstäblich aus der alten „entwickelt“. Der das Stück sittlich vertiefende Konflikt zwischen Liebe und Ehre erinnert noch stark an die klassische Tragödie, in der sich der Held gewöhnlich mit einer „belle passion“ und „noble passion“ herumzuschlagen hat. Und wenn auch Tellheims stoisches Ehrgefühl schließlich gebrochen wird, so geschieht dies doch nicht unmittelbar durch die triumphierende Macht der Liebe, sondern durch eine ihm vorgespielte Komödie und durch die günstige Erledigung seiner militärischen Angelegenheit.

In seiner Technik bedeutet das Lustspiel ein fast noch größeres Zugeständnis an die französischen Regeln als die Sara, und reine Zufälligkeiten, wie ein Wagenunfall oder das verspätete Eintreffen einer Ordonnanz, haben für die Handlung der Minna immer noch ungebührliche Bedeutung. Auch sind der zum Schluß auftretende Oheim und der windige Deutsch-Franzose, nämlich der das Deutsche radebrechende Spieler Riccaut de la Marlinière, nichts als abgestandene Überbleibsel aus dem Lustspiel der Gottschedzeit, selbst die herkömmlichen Bedientenrollen fehlen in der Minna nicht. Aber sie sind eine Stufe über die Schablone hinausgehoben. Die der schnippischen Lisette in Lessings Jugendstücken noch recht ähnliche Franziska ist doch nicht mehr trinkgeldsüchtig wie die Kammerzofen alten Schlages, auch legt sie ihrer Herrin, mit der sie auf vertrautem Fuße steht, Proben eines gütigen Herzens ab. Und Just, der treuherzige Flegel, gleicht nur in wenig Zügen noch dem dummschlauen Diener der Holbergschen Komödie. Ebenso hoch wie diese Bedienten bereits über ihre Vorläufer auf der deutschen Bühne hinausgewachsen sind, erhebt sich auch die Verlobungsszene zwischen Franziska und dem Wachtmeister mit ihrer naiven Frische über die abgedroschenen Auftritte, die in den älteren Lustspielen der glücklichen Vereinigung des übergeordneten Liebespaares die des

untergeordneten hinzufügten. Der Dialog des Stückes ist munter und dem Stand, Charakter und Bildungsgrad der Sprecher angepaßt; freilich hat auch hier Lessing wieder gerade der schnippischen Zofe seine witzigsten Einfälle und Bonmots in den Mund gelegt. Leider steckt er auch der Sprache des Edelfräuleins — noch dazu in der entscheidenden Auseinandersetzung mit Tellheim — allenthalben Lichter und Pointen auf und raubt ihr damit jede natürliche Wärme. Manches in dem Stück ist eben doch nur in der Retorte erzeugt. Motive, ja selbst einzelne Redewendungen hat Lessing dafür aus englischen, französischen und italienischen Lustspielen entlehnt. Und wenn ihm auch überall das Bessermachen gelang, sollte man doch dieses selbst für das 18. Jahrhundert nicht ganz gewöhnliche literarische Verfahren etwas strenger beurteilen, als es gewöhnlich geschieht. Fand der Dichter doch in La Chaussées „École des amis" nicht nur die Handlung seiner Minna, sondern auch den Charakter Tellheims in dankenswerten Umrissen vorgezeichnet, und ein Stück des Engländers Farquhar „The constant couple" lieferte ihm auch schon das Spiel mit den Ringen!

Die Vorschläge, die schon in den vierziger Jahren der seiner Heimat abtrünnig gewordene Johann Elias Schlegel zur Errichtung eines dänischen Nationaltheaters gemacht hatte, schienen um die Mitte des 7. Jahrzehnts nun auch in Deutschland Gehör zu finden. In Hamburg war man sich zuerst darüber klar geworden, daß die von Gottsched begonnene Bühnenreform nur dann einen würdigen Abschluß finden könne, wenn man die Schauspieler dem Elend der Wanderschaft und dem Wechsel der Prinzipalschaft enthöbe, indem man sie zu Mitgliedern eines ständigen Theaters mache. Ein Konsortium von Hamburger Kunstdilettanten, an ihrer Spitze ein verkrachter Kaufmann Abel Seyler, pachtete daraufhin das bescheidene Schauspielhaus, das schon 1765 vom Prinzipal Konrad Ackermann an der Stätte der inzwischen eingegangenen alten Oper errichtet worden war. Man berief als Intendanten den Romanzendichter Loewen und eröffnete am 22. April 1767 das „Nationaltheater". Lessing hatte einen Antrag des Konsortiums, als Konsulent mit festem Jahresgehalt dem Verwaltungsausschuß des Theaters beizutreten, angenommen und war noch vor Eröffnung der Vorstellungen in Hamburg eingetroffen. Seine Verpflichtungen waren weniger die eines Theaterdichters als

eines Kritikers des Repertoires sowohl wie der schauspielerischen Leistungen der neuen Bühne. Und das Werk, worin er sich in dieser Eigenschaft dem Publikum vorstellte, war die „Hamburgische Dramaturgie". Sie erschien vom 8. Mai 1767 bis zu Ostern 1769 in 104 einzelnen Stücken, die noch im letztgenannten Jahre in zwei Bänden zusammengefaßt wurden. Die Empfindlichkeit der Schauspielerinnen machte es Lessing freilich bald unmöglich, seine dramaturgische Aufgabe ganz zu erfüllen. Er stellte schon vom 25. Stück ab jede Beurteilung der schauspielerischen Leistungen ein, und von da an erschöpft sich sein Werk in der Kritik der aufgeführten Dichtungen und in breitester Erörterung prinzipieller Kunstfragen. Das ist zu beklagen, denn Lessing war ein von aller Doktrin freier, guter Beobachter, aber auch trefflicher Schilderer mimischer Darbietungen. Und das Künstlerensemble, dem Ackermann, der eigentliche Besitzer des Theaters, noch mit angehörte, besaß zwei so vorzügliche Kräfte wie den glänzenden Sprecher Ekhof und die machtvolle Heroine Sophie Hensel! Ohne Frage hat die Dramaturgie durch die Beschränkung ihres Urteils nicht nur für die heranwachsende Schauspielergeneration ihren erzieherischen Wert verloren, sondern auch ihren Quellenwert für eine Geschichte des deutschen Theaterwesens.

Das Lustspielrepertoire der Hamburger Bühne, vertreten durch die Namen Frau Gottsched, Joh. Elias Schlegel, Gellert, Krüger, Romanus und Hippel, aber auch durch zwei Stücke Lessings selbst, stand natürlich noch ganz auf dem Niveau der Gottschedzeit und fand daher ganz und gar nicht den Beifall des Dramaturgen. Er spricht verächtlich von unsern „höchst trivialen Komödien". Um so mehr befriedigt ihn das französische Lustspiel, das das Publikum weniger in den Schöpfungen Molières als in denen seiner schwächeren Nachfolger kennenlernte. Nicht die gleichen Sympathien wie für die französische Komödie hat Lessing für das französische Trauerspiel, wiewohl doch auch dieses das deutsche jener Zeit weit überragte. Das größte historische Verdienst der Dramaturgie liegt ja gerade darin, daß sie mit der scharfen Fortsetzung des schon in den Literaturbriefen begonnenen Kampfs gegen die Tragödie der Franzosen die vollständige Befreiung des deutschen Dramas vom klassizistischen Einfluß anbahnte. Lessing trifft die damals schon über 100 Jahre im höchsten Ansehen stehende

tragédie classique nicht nur mit der herabsetzenden Kritik von Corneilles „Rodogune", dem gepriesenen Meisterwerk des ersten Vertreters des neueren französischen Trauerspiels, sondern viel schonungsloser noch und gewiß nicht unbeeinflußt von persönlichen Motiven ist sein Kampf gegen einen der letzten Vertreter der klassischen Tragödiendichtung Frankreichs, gegen Voltaire. Das Verfahren, in dem hier der Dramaturg nicht immer ehrlich und gerecht den damals schon greisen Schriftsteller nach allen Seiten hin bloßstellt, als Dichter, als Kritiker, als Historiker und als Menschen, ist ein Meisterstück von Bosheit, aber auch ein Beweis für den damals in Deutschland noch immer herrschenden Mangel an historischem Sinn. Denn — abgesehen davon, daß hinter Lessings Ausführungen doch immer nur der Geist des fast für unfehlbar gehaltenen Aristoteles steht — Voltaire war, was die Dramaturgie geflissentlich verschweigt, bereits ein Reformator der klassischen Tragödie, deren Gehalt er mit moderngeistigen Ideen vertiefte. Freilich waren seine Reformen halbschürig, aber ein stürmischer Neuerer ist ja auch der Hamburger Dramaturg nicht gewesen.

Das wichtigste Ergebnis des Kampfes gegen den französischen Klassizismus ist die fruchtbare Kritik, die Lessing an dem berühmten Gesetz von den drei Einheiten übt. Er weist nach, daß Aristoteles als bindende Vorschrift eigentlich nur die Einheit der Handlung aufgestellt hat. Die Einheit des Ortes dagegen war nie eine griechische Forderung, und was der Stagirit als bloße Beobachtung über die Einheit der Zeit, d. h. die auf einen Sonnenlauf zu beschränkende Dauer einer dramatischen Handlung, vorbringt, erklärt Lessing mit einer fast Gottschedschen Pedanterie aus der Einrichtung des antiken Chors. Die Franzosen aber, von Corneille bis Voltaire, halten sich, wie weiter dargetan wird, selbst nicht allzu streng an ihre „Regeln", sie finden sich vielmehr mit ihnen nur ab. Die am Anfang und Ende einer hundertjährigen Entwicklung im französischen Drama auftretende gleichartige Erscheinung erfährt hier eine oberflächliche Deutung, ohne daß auch nur die Frage aufgeworfen würde, ob Corneilles Larheit gegenüber den Regeln nicht noch als Nachwirkung einer älteren Bühnenpraxis aufzufassen ist, und Voltaires „Sichabfinden" mit den drei Einheiten schon als ein Zugeständnis an das Theater der Zukunft.

Mit dieser Ablehnung des französischen Vorbildes diente die Dramaturgie den Interessen Shakespeares in Deutschland nicht weniger, als es schon die Literaturbriefe getan hatten. Und doch kann auch sie den Verdacht nicht beseitigen, daß Lessing dem Briten innerlich fremd gegenüberstand, zum mindesten so fremd wie dem Dichter des Messias, dem doch auch die Rezensionen in der Vossischen und selbst die Literaturbriefe noch Kränze flochten. Der verwirrende Reichtum Shakespeares konnte einem Prediger der Simplizität, wie es der Hamburger Dramaturg ist, unmöglich befriedigen. Auch jetzt wird der Engländer wieder der Gerichtsbarkeit des Aristoteles unterstellt, wenn auch nicht — wie zu erwarten wäre — durch eine analytische Untersuchung seiner Dramen die frühere Behauptung bewiesen wird, daß er wirklich den Alten in allem Wesentlichen näherkommt, als die Franzosen. Lessing zieht Shakespeares Kunst in der Dramaturgie lediglich zu Kontrastwirkungen heran, dann aber auch immer, um gleichzeitig ihre Bedeutung nachdrücklich hervorzuheben. So wird von ihm der Theaterpopanz in Voltaires „Semiramis" ebenso keck mit dem grauenerweckenden Gespenst im Hamlet konfrontiert, wie sich nachher in Heines „Romantischer Schule" die französischen Gespenster vor den deutschen herabsetzen lassen müssen. Das Drama des Briten ist ein gewaltiges Fresko, das französische nur ein Miniaturbild. Shakespeares Sprache der Leidenschaft und seine unergründliche Charakteristik wird wie in den Literaturbriefen bewundert. Aber sprechen nicht gerade Lessings Anschauungen über tragische Charaktere dafür, daß sein Verhältnis zu dem englischen Dichter kein besonders tiefes war? Bewegen sie sich nicht noch allzusehr in den Ideenkreisen der Gottschedzeit? Ausgehend von Aristoteles' Satz, daß die Poesie philosophischer als die Geschichte sein müsse, lehnt Lessing individuelle Charaktere für die Tragödie ebenso ab wie für Komödie. Auch die tragischen Charaktere müssen der Sphäre des Einmaligen entrückt sein und einen Stich ins Allgemeine haben. Wiederum im Sinne des Griechen verlangt er für die Tragödie nur Mittelcharaktere, d. h. keine ganz bösen und keine ganz tugendhaften. Er spricht deshalb dem Helden von Weißes — und damit doch implizite auch von Shakespeares Richard III. — die tragische Eignung ab. Lessing hat auch noch gar keinen Sinn für widerspruchsvolle, problematische Charaktere: „Ein Türk und Despot muß, auch

wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot sein", eine Ansicht, nach der etwa der Held von Hauptmanns Drama „Kaiser Karls Geisel" einfach bühnenunmöglich wäre. Mit der gleichen Entschiedenheit verlangt der Dramaturg in einer historischen Tragödie für die Charaktere wenigstens strengstes Festhalten an der geschichtlichen Überlieferung. Es ist doch auch bezeichnend für Lessings Stellung zu Shakespeare, daß er immer nur einige von dessen Dramen rühmend erwähnt: Lear, Hamlet, Othello, Romeo und Julia, während er gerade den histories vorsichtig aus dem Wege geht.

Was aber seine Theorie am schärfsten von der modernen ästhetischen Auffassung scheidet, das ist der Begriff eines Zweckes, den auch er wie Gottsched noch aller Kunst unterschiebt. Aristoteles' Poetik definiert die Tragödie als eine Darstellung, die durch Erregung von Mitleid (ἔλεος) und Furcht (φόβος) die Katharsis dieser (τῶν τοιούτων) Affekte (παθημάτων) herbeiführt. Lessing hat das bisher fälschlich mit „Schrekken" übersetzte φόβος schon 1757 richtig mit „Furcht" wiedergegeben. Weniger glücklich freilich überträgt er παθημάτων mit „Leidenschaften" und τῶν τοιούτων statt mit „dieser" mit „dergleichen". Er verlangt auf Grund seiner Interpretation der Aristotelesstelle in der Dramaturgie als Zweck der Tragödie die Erregung von Mitleid und Furcht, während er sich in seinem Briefwechsel von 1757 noch mit dem Mitleid allein begnügt hatte. Und unter Furcht will er das auf uns bezogene Mitleid verstanden wissen. Wir fürchten, daß das Unglück des von uns bemitleideten Helden auch uns betreffen könne. Ganz falsch aber hat Lessing den von ihm mit „Reinigung" übersetzten Ausdruck Katharsis ausgelegt. Das Wort wird heut mit „Entladung" wiedergegeben. Der Grieche meint, daß durch die Tragödie Affekte stark erregt, aber zugleich auch zu einer lustvollen Entladung gebracht werden sollen, wie nach Platos Beobachtung auch die Musik auf ekstatische Charaktere wirkt, „als hätten sie ärztliche Kur und Katharsis" erfahren. An seine irrige Übersetzung knüpft nun der Dramaturg auch die ganz scholastische Deutung der Katharsis als „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten". Wenn hier Lessing also auch nicht der Tragödie wie der Fabel lediglich die anschauliche Darstellung einer moralischen Lehre als Zweck unterschiebt, so betont er jetzt doch den moralischen Gesichtspunkt stärker als im Briefwechsel von 1757

und findet sich so noch immer nicht aus den Ideenkreisen der Gottschedzeit heraus, in der eben jeder Literaturgattung das moralische Zöpfchen hintenüber hing.

So sehr wir daher auch die Dramaturgie ihres erstaunlichen Scharfsinns und ihrer stellenweise glänzenden Dialektik wegen schätzen mögen, irgendeinen praktischen Wert für unser modernes Kunstleben hat sie nicht. Ja, man wittert in Lessings theoretischen Ausführungen, wenigstens was die Auffassung vom künstlerischen Schaffen anlangt, trotz alles Geredes von der Selbstherrlichkeit des Genies noch kaum etwas von der Morgenluft, die damals doch schon das geistige Leben der Deutschen aufzufrischen begann. Noch allzu stark erwecken diese verstandesmäßigen Zergliederungen den Anschein, als vertrage der künstlerische Schaffensprozeß den Vergleich mit der Arbeit eines Feinmechanikers, der sich bei der Einsetzung jedes Rädchens nach dem Zweck des Uhrwerks zu fragen hat. Ja, eine Äußerung in der Dramaturgie weist fast noch über Gottsched hinaus in eine Zeit zurück, wo man gutgläubig das Dichten erlernen zu können meinte. Es ist die Stelle, wo von Gottsched behauptet wird, er sei in seiner Jugend nur ein Versemacher gewesen, aber hätte aus einem solchen vielleicht ein Dichter werden können, „wenn sich seine Einsichten und sein Geschmack nur zugleich mit den Einsichten und dem Geschmack seines Zeitalters hätten verbreiten und läutern wollen".

In seiner Hamburger Zeit hatte Lessing auch die blutige Aufgabe zu erfüllen, in einer scharfen Polemik den Gelehrtenruhm einer wissenschaftlichen Scheingröße jener Tage so gründlich zu zerstören, wie er es mit dem Übersetzerruhm des biederen Pastors zu Laublingen vordem getan hatte. Sein Opfer war diesmal der hallische Geheimrat und Universitätsprofessor Christian Adolf Klotz (1738—1771). In diesem oberflächlichen, wenn auch nicht ganz verdienstlosen Gelehrten erhielt die Zeit, die damals neben ihrer Rokokokunst auch schon ihre Rokokopoesie besaß, ihren Rokokophilologen. Selbst ein eleganter Neulateiner, wollte Klotz der damals noch recht schwerfälligen und weltfremden klassischen Philologie auf Kosten ihrer Gründlichkeit ein weiteres und anmutigeres Gewand umwerfen. Er verband sie mit einer modischen Archäologie und machte die Beschäftigung mit der antiken Kleinkunst,

den Münzen und zierlichen Steinschnitten zu seinem eigensten Spezialstudium. Aber der Professor besaß auch journalistische Neigungen, und unter den von ihm ins Leben gerufenen Zeitschriften war die von 1767 bis 1771 erschienene „Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften" die aggressivste. Sie hielt ihre Hand schützend über den Halberstädter Dichterkreis, wandte sich aber gehässig gegen die Berliner Literaten und gegen die Apostel der Geniezeit, Gerstenberg und Hamann. Klotz, einer der größten akademischen Cliquenmacher des Jahrhunderts, hatte Lessing anfangs durch schmeichlerische Lobeserhebungen für sich einzufangen versucht, nachher aber, das Ergebnislose seiner Bemühungen einsehend, in einer Schrift über die antiken Gemmen Bedenken gegen einige Behauptungen des Laokoon vorgebracht. Lessing benützte Klotzens vermeintliche Richtigstellungen an seinem Werk, um dem ihm schon seit längerer Zeit unsympathischen hallischen Gelehrten zu Leibe zu gehen. Er schrieb gegen Klotz eine Erwiderung, die von der Gegenseite natürlich nicht unbeantwortet blieb, und faßte, da nun die Polemik einmal in Gang gekommen war, seine erste Entgegnung mit allem, was er sonst noch wider den Professor auf dem Herzen hatte, in seinen 1768 und 1769 in zwei Teilen erschienenen „Briefen, antiquarischen Inhalts" zusammen. Die von Klotz im Gemmenbuch und von seinem Schüler Just Riedel anderwärts gegen den Laokoon vorgebrachten Einwände zwingen hier Lessing zu einer Verteidigung, die durchaus nicht die Wahrheit aufdecken will, sondern mit dem Aufgebot gewandtester Dialektik und geriebenster Sophistik wenigstens den Schein des Rechts auch dort wahren will, wo dieses unleugbar auf Klotzens Seite ist. Natürlich wird jede Parade bei Lessing gleich zum Hieb, und die wissenschaftliche Persönlichkeit seines Gegners leidet in dieser immer heftiger werdenden Polemik aufs ärgste. Und wie im Kampf gegen Klotz kein Stückchen Boden aufgegeben werden darf, so muß auch gegen den Göttinger Gelehrten Heyne die unsinnige Behauptung des Laokoon, der borghesische Fechter sei eine Chabriasstatue, durch die lebhaftesten Scheingefechte solange verteidigt werden, bis die von vornherein verlorene Stellung unhaltbar geworden ist. Als eine große Erleichterung empfand die Zeit die letzten der antiquarischen Briefe. Lessing stellt darin nicht nur Klotzens eitles und hinterlistiges Wesen öffentlich bloß, sondern deckt auch die Maulwurfsarbeit der ganzen

Sekte auf, wodurch diese zugleich mit ihrem Führer einen Schlag erhielt, von dem sie sich nie mehr erholte.

Aus der Polemik mit Klotz ging auch Lessings schöne Untersuchung hervor: „Wie die Alten den Tod gebildet" (1769). Sie sieht natürlich die Antike in durchaus idealer Verklärung, und der schöne Grundgedanke der Schrift, daß die Alten den Tod nicht wie das christliche Mittelalter als Gerippe dargestellt hätten, sondern als Zwillingsbruder des Schlafs, als Genius, nur nicht mit erhobener, sondern mit gesenkter Fackel, kann vor dem Forum der modernen Wissenschaft so wenig mehr bestehen, als die archäologischen Einzelheiten des Laokoon. Dennoch aber wird Lessings Auffassung fortleben als ein beredtes Zeugnis dafür, wie sein ganzes nach Licht und Klarheit ringendes Wesen im Gegensatz zum Grundgefühl der kommenden Generation noch scheu alles Häßliche und Dämonisch-Abgründige von sich wies.

Die zwei Jahre, die Lessing in Hamburg verlebte, brachten ihm mehr Regen als Sonnenschein. Seine Verbindung mit dem schon Ende 1768 zum Zirkus herabgesunkenen und bald darauf ganz verkrachten „Nationaltheater" ward für ihn eine Quelle andauernder Verdrießlichkeiten, und eine mit Johann Joachim Bode unüberlegt gegründete Druckerei wollte nicht florieren und zehrte an seinem letzten Hab und Gut. Nur der Verkehr mit Klopstock, Claudius, Herder und anderen neu erworbenen Bekannten, vor allem mit den Familien des verstorbenen Professors Reimarus und des Seidenhändlers Engelbert König, entschädigte ihn in diesen Jahren für so manche trübe und sorgenvolle Stunde. Im Frühling 1770 kommt Lessing nach Wolfenbüttel als Leiter der dortigen berühmten Bibliothek. Aber schon nach verhältnismäßig kurzer Zeit fühlte er in dem kleinen Städtchen eine aller Arbeitseifer lähmende Vereinsamung, von der er sich durch die Ehe befreien wollte. Indessen standen seiner Verbindung mit Eva König, der Witwe nach dem ihm einst befreundeten Hamburger Seidenhändler, einstweilen noch allerhand Hindernisse im Wege. Zeitweise auftauchende Aussichten, von Wolfenbüttel wegzukommen, erwiesen sich, wie z. B. eine Berufung an die für Wien geplante deutsche Akademie der Wissenschaften, als trügerisch. Eine 1775 nach der alten Donaustadt zum Besuch der dort weilenden Eva König unternommene Reise fand noch immer nicht mit der vom Dichter ersehnten Vermählung

ihren Abschluß, sondern führte ihn als Begleiter eines braunschweigischen Prinzen weiter nach Italien. Erst nach der Rückkehr von diesem mehrmonatigen, aber für Lessing als Gelehrten wie als Dichter auffallend ergebnislosen italienischen Aufenthalt fand die Hochzeit im Oktober 1776 in der Nähe von Hamburg statt. Ein neues Projekt, sich als Mitglied der eben errichteten Akademie in Mannheim zugleich dem dortigen Nationaltheater als Dramaturg zu verpflichten, wird von dem nun wieder hoffnungsvoller gewordenen Wolfenbüttler Bibliothekar jetzt rasch von der Hand gewiesen. Das mit der geliebten Frau in sein Haus eingekehrte Glück war aber nur von kurzem Bestande. In der Christnacht 1777 hatte sie einem Sohn das Leben geschenkt, der nach 24 Stunden starb und die Mutter zwei Wochen später ins Grab nachzog. Um diese Zeit hatten auch schon jene heftigen theologischen Streitigkeiten eingesetzt, die Lessings letzte Lebensjahre noch einmal mit Kampfeslärm erfüllten. Nach einem im Sommer 1780 mit Gleim und seinen Hamburger Freunden gefeierten Wiedersehen starb er am 15. Februar 1781 zu Braunschweig.

Zwei Jahre nach seinem Abgang von Hamburg hatte Lessing zu den von ihm in der Dramaturgie über das Trauerspiel geäußerten Kunstansichten ein poetisches Musterbeispiel geschaffen in seiner „Emilia Galotti" (1772). Das Stück hat sich in jahrelangem Werdegange aus jenem Plan einer Virginiatragödie entwickelt, den der Dichter zur Zeit der „Miß Sara Sampson" schmiedete. Wie er damals einen Hercules furens in einem neuzeitlichen Masaniello wieder erstehen lassen wollte und die antike Medea in Marwood, die Geliebte eines modernen Engländers, verwandelte, so betitelte Lessing auch schon um die Jahreswende von 1757 auf 1758 seinen Virginiaentwurf bezeichnenderweise „Emilia Galotti", eine „bürgerliche Virgina". Fremde Vorbilder wie die Virginia des Franzosen Campistron und des Engländers Crisp halten den Dichter am Stoffe fest. Sein ursprünglich auf 3 Akte berechnetes Trauerspiel wird in der Zeit der Hamburgischen Dramaturgie auf 5 erweitert, erhält aber erst in den braunschweiger Tagen die letzte Feile. Noch heute erkennt man an der Handlung des Stücks unschwer das Gerüst des livianischen Berichtes wieder vom Schicksal der antiken Virginia, die der eigne Vater tötete, um sie nicht in die Hände des lüsternen Decemvirs Appius Claudius fallen zu lassen.

Den Römer Virginius vertritt in Lessings Trauerspiel der Oberst Odoardo Galotti, aus der bedrohten Unschuld Virginia ist Emilia geworden. Ihre Mutter Claudia ist an die Stelle der von Livius erwähnten Amme der Heldin getreten, während sich der Decemvir in den Prinzen Hettore von Guastalla verwandelt hat. Und auch für Emilias Bräutigam, den Grafen Appiani und für Marinelli, den bösen Ratgeber des Fürsten, finden sich in der antiken Quelle Parallelgestalten. Nach Deutschland die aufreizende Handlung zu verlegen, wagte Lessing allerdings nicht, wie er auch auf die Tat des Prinzen keine revolutionäre Volkserhebung folgen läßt. Trotz der Aussonderung alles Politischen und der Verlegung des Schauplatzes an den Hof eines italienischen Duodezfürsten im Zeitalter Ludwigs XIV. behielt jedoch das Stück seine Aktualität. Denn seine Handlung konnte auf jeden beliebigen deutschen Fürstenhof des 18. Jahrhunderts bezogen werden. Hinsichtlich der Einheit des Ortes ist der Dichter diesmal freier verfahren als in den früheren Stücken. Die ersten drei Akte haben ganz verschiedene Schauplätze, und nur der vierte und fünfte spielen an dem gleichen Orte wie der dritte. Innerhalb der Aufzüge aber gibt es keinerlei Kulissenwechsel. Die Einheit der Zeit ist hingegen aufs strengste gewahrt. Höchste Eile tut im Stücke not. Die Ereignisse ballen sich zu äußerster Gedrängtheit. An demselben Tage, da sich der Prinz Emiliens wieder erinnert, muß er auch vom Maler Conti deren Bild erhalten, muß Gräfin Orsina, die Geliebte Hettores, den Treulosen zu einem Stelldichein nach dem Lustschloß Dosalo einladen, muß der Prinz eben dahin gehen, weil die Vermählung Emilias mit dem Grafen Appiani ja an dem gleichen Tage stattfindet und der Hochzeitszug an Dosalo vorüberführt. Das ist alles erwogen und berechnet bis in den kleinsten Kalkul. Dem Gesamtplan werden auch alle Einzelheiten sorgfältigst eingepaßt. Personen werden ferngehalten oder entfernt, sowie ihre Anwesenheit oder ihr Eingreifen die vorbedachte Handlung stören könnte, aus dem gleichen Grunde bleibt auch Appiani die Begegnung des Prinzen mit Emilia verschwiegen. Es wird in dieser die dunkle Anlage des Dramas dem Zuschauer schrittweis enthüllenden Technik alles vorsichtig motiviert, aber die Begründung ist oft erzwungen und unwahrscheinlich. Recht bequem findet sich Lessing mit der Inszenierung des Überfalls ab, der auf den Hochzeits-

zug unternommen wird und die geraubte Braut dem Prinzen in die Hände liefert. Der das Verbrechen vorbereitende Bandit Angelo hat in dem Diener Pirro einen Spießgesellen in Galottis eigenem Hause! Lessings empfindungsloser Sarkasmus, seine verstandesmäßige Kühle und Schärfe regiert auch den Dialog des Stückes. Die später oft nachgeahmte Unterredung zwischen dem Prinzen und dem Maler Conti streift mit ihren am Laokoon geschulten kunsttheoretischen Erörterungen an die belehrende Eindringlichkeit eines ästhetischen Kollegs. In der Kürze des Satzbaues, in der spartanischen Wortkargheit scheint die Sprache des Trauerspiels noch einmal den stoischen Geist widerhallen zu lassen, der den Dichter beseelte, als er seine „Virginia" plante. Im Reichtum an witziger Pointierung und an feingeschliffenen Sentenzen wird die Minna von der Emilia weit überholt und der frostige Eindruck, den dort nur das Ringspiel erweckte, macht hier das ganze Stück. So entartet gerade in der Schlußszene der Dialog durch allzu gelehrte, sogar philosophisch-reflektierende Wendungen zu einer kalten Gespreiztheit, die ihresgleichen sucht. Die Reden Odoardos geben da der Tochter stellenweise gleichsam das Stichwort für ihre Antwort an. Emiliens Hinweis auf die Tat des Verginius klingt wie eine Reminiszenz aus ihrer Schulzeit in die Katastrophe hinein, und schließlich muß die Heldin der Freude des Autors an schillerndem Geistesspiel zuliebe förmlich mit einer Sentenz auf den Lippen sterben.

Zweifellos hat Lessing auch in der Charakteristik seiner Personen die Grundsätze der Dramaturgie befolgen wollen. Da erweckt neben der Gestalt des recht passiven Prinzen, der — nebenbei bemerkt — nicht als Tyrann, sondern als leichtfertiger Empfindungsmensch gezeichnet ist, die weibliche Hauptfigur unser Interesse. Diese Emilia ist nicht als Richardsonsche Tugendpuppe gedacht; denn eine unschuldig leidende Heldin widersprach Lessings Anschauung von tragischer Wirkung. So flößt er ihr Sinnlichkeit ins Blut ein und läßt sie ebenso schwach gegenüber den ersten Eindrücken als fest entschlossen nach der geringsten Überlegung sein. Er sündigt also in der Praxis gegen seine Theorie von der Unzulässigkeit sich innerlich widersprechender Charaktere. Aber er ist nicht Künstler genug, das sinnliche Weib in dem einfach sein sollenden, jedoch herzlich unnaiven Mädchen ohne alle Gewaltsamkeit zum Ausdruck zu bringen und Emiliens eigenes Geständnis, gegen die

im Hause des Kanzlers sie bedrohenden Verführungen nicht gefeit zu sein, wirkt geradzu anstößig. Um die anscheinend recht laue Liebe der Braut zu Appiani begreiflich zu machen, zeigt uns Lessing diesen im Gegensatz zu dem noch jugendlich-eleganten und leidenschaftlichen Prinzen als einen durchaus ritterlichen, aber schon reiferen, melancholischen Mann. Das Gegenstück zu Appiani ist in jeder Hinsicht der kalte glatte Höfling Marinelli, mit dem der Dichter einen durchaus schlechten Charakter auf die Bühne bringt, dessen unsympathisches Wesen aber doch durch seine weltmännischen Manieren erträglicher wird. Die weitaus stärkste Szene des Stückes ist jedenfalls die, in der der etwas mürrische, leicht aufbrausende Graukopf Odoardo der Gräfin Orsina, der betrogenen Geliebten des Prinzen, gegenübersteht. Diese Frau ist Lessings beste Bühnenfigur. Sie wiederholt mit ihren an Wahnsinn streifenden Wutausbrüchen wohl die Marwood der „Sara" — und es ist bezeichnend für des Dichters Unfähigkeit zu wahrhaft ergreifender Aussprache tragischer Gefühle, daß er die Kälte oder Rührseligkeit in seinen Trauerspielen nur überwindet, wenn er durch die Einführung einer rasenden Mänade den dramatischen Akzent aufs höchste steigert —, aber Orsina mit ihrem von Liebe und Rachsucht zerfleischten Herzen ist doch seelisch reicher als Marwood und ihrer Rede steht eine ansehnliche Fülle von Tönen zu Gebote.

Trotz seiner Kälte, die der junge Goethe wohl wahrnahm, hat das Stück gerade auf die Stürmer und Dränger mächtig gewirkt und zwar nicht allein durch das, was es darstellte, sondern auch durch das, was es unausgesprochen sein ließ. Den rachedurstigen Genies schien es nicht Züchtigung genug zu sein, wenn der Prinz am Schlusse zur bitteren Erkenntnis gelangt, daß die Fürsten nicht allein durch ihre eigenen menschlichen Schwächen gestraft wären, sondern daß sich der Teufel auch noch in ihren Freund verstellen müsse. Auch hörten die Jünger des Sturms und Drangs im Hintergrunde der Handlung das Murren des empörten Volks, das Lessing aus der antiken Vorlage gestrichen hatte. Und so trug das auffallend kühle Stück doch Zündstoff genug in sich, um in der Jugend eine Glut zu entfachen, welcher der so tief in den Empfindungsweisen des Rationalismus wurzelnde Schöpfer der Emilia selbst noch nicht fähig war.

Der 1768 zu Hamburg verstorbene Gräzist und Orientalist Pro-

fessor Hermann Samuel Reimarus hatte um die Mitte des Jahrhunderts die Ergebnisse langer Glaubenszweifel in einer Schutzschrift niedergelegt, worin er vom Standpunkt eines radikalen Deisten aus die schärfste und schonungsloseste Kritik am Alten und Neuen Testament übte, jede Offenbarung leugnete und dem Christentum alle Voraussetzungen im alten Bunde entzog. Er hatte im orthodoxen Hamburg diese Schrift bei Lebzeiten nicht zu veröffentlichen gewagt, sondern sie als ein teueres Vermächtnis seinen Kindern hinterlassen. Von ihnen erhielt sie Lessing. Dieser hatte sich, seitdem er als Bibliothekar an der Quelle reicher Bücherschätze saß, wie einst in Wittenberg wieder tief in wissenschaftliche Studien vergraben, die ältere christliche Kunst und ältere deutsche Literatur in seinen Gesichtskreis gezogen, Untersuchungen zur Geschichte der Fabel und Theorie des Epigramms angestellt, war aber auch wieder mit Kirchengeschichte und Theologie in engste Berührung gekommen. Schon 1770 hatte er einen verloren geglaubten Traktat über das Abendmahl des Berengar von Tours veröffentlicht und dabei wieder einmal an einem verketzerten Denker einen Rettungsversuch vorgenommen. Um weitere in der Bibliothek gemachte Funde und zugleich die Ergebnisse eigener Forschung unterzubringen, gab dann Lessing von 1773—1781 Beiträge „Zur Geschichte und Literatur" heraus. In diese Sammlung nahm er auch Bruchstücke aus der Schrift des Reimarus auf, die dadurch als „Fragmente des Wolfenbüttelschen Ungenannten" zu einer ihrer Bedeutung kaum entsprechenden Berühmtheit gelangten. „Von Duldung der Deisten. Fragment eines Ungenannten" war die erste dieser Veröffentlichungen vom Jahre 1774 betitelt. Gegen lutherische Orthodoxie und die Grundlagen des Christentums überhaupt richteten sich dann 5 weitere Fragmente, die erst 3 Jahre später in den Beiträgen ans Licht kamen. Sie beweisen die „Unmöglichkeit einer Offenbarung", kritisieren biblische Erzählungen wie den Durchgang der Juden durchs Rote Meer und bringen feindselige Bedenken über die Auferstehungsgeschichte vor. Das Frommgläubige am tiefsten verletzende und erst 1778 von Lessing als besondere Schrift herausgegebene Fragment handelte „Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger".

Diese theologischen Aufsätze erschienen zu einer Zeit, da eben Joh. Salomo Semlers „Abhandlung von freier Untersuchung des Canon" selbst im Lager rationalistischer Theologen unliebsames Aufsehen erregte.

Und doch wurden diese Forschungen in Negation und Ablehnung von den Wolfenbüttler Fragmenten noch weit überboten. Es war daher vorauszusehen, daß Lessing mit seiner Veröffentlichung viel Staub aufwirbeln würde. Von all den strenggläubigen Theologen, die nun auf den Herausgeber der Fragmente wie eine kläffende Meute losfuhren, war der zelotische Hamburger Hauptpastor Melchior Goeze der heftigste. Lessing hatte in seiner Dramaturgenzeit mit dem an sich ehrbaren Manne verkehrt und anscheinend keinen üblen Eindruck von ihm gewonnen. Nun aber gingen in einer immer hitziger werdenden Polemik beider Wege auseinander. Dieser Streit mit Pastor Goeze, in dem der Wolfenbüttler Bibliothekar seit Ostern 1778 nicht weniger als 15 Streitschriften vom Stapel ließ, darunter 11 unter dem Sammeltitel „Anti-Goeze“, gehört wie der schließlich durch das Eingreifen des braunschweiger Herzogs unterdrückte Fragmentenstreit überhaupt mehr in die Kirchen- als Literaturgeschichte. Diese interessiert er nur insofern, als er gleich einer Pegelmarke das geistesgeschichtliche Niveau kennzeichnet, auf dem Lessing kurz vor seinem Tode noch stand. Die Veröffentlichung einer in den deistischen Kämpfen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Schrift war Ende der siebziger Jahre nichts weniger mehr als zeitgemäß. Dagegen spricht nicht, daß damals die Größen der lutherischen Theologie, die Michaelis und Semler noch immer in Blüte standen. Die Theologie war eben auch schon beträchtlich hinter dem Zeitgeist zurückgeblieben. Sie trug dem immer lauter sich erhebenden religiösen Bedürfnis im Volke ebensowenig mehr Rechnung als es einst die scholastische Orthodoxie des 17. Jahrhunderts getan hatte. Schon drängten sich die wunder- und glaubenssüchtigen Massen in die einen verworrenen Mystizismus lehrenden geheimen Gesellschaften, schon fand in Deutschland jeder Schwindler, der sich auf die Regungen der Volksseele besser verstand als die geistlichen Hirten, beim Publikum willig Gehör. Ein paar Jahre noch und es setzt in Bayern wie in Preußen eine heftige Reaktion gegen alles Aufklärertum ein und führt hier zur Maßregelung eines Weishaupt und dort zur Verwarnung und Unterdrückung von Nicolais Allgemeiner Deutscher Bibliothek. Die jüngere Generation, die den Sturm und Drang heraufgeführt hatte, kämpfte schon längst gegen die geistige Öde der rationalistischen Theologie. Als die Fragmente abgeschlossen vorlagen, hatte Hamann und

Herder bereits scharf gegen Michaelis' Bibelinterpretation Stellung genommen, und der letztere auch gegen Spaldings rationalistische Predigerwirksamkeit, hatte aber auch der junge Goethe schon die modernisierende Evangelienbearbeitung eines Bahrdt mit seinem derben „Prolog" dem Gelächter preisgegeben. Lessing fühlte, daß die damalige lutherische Theologie unfehlbar einem Abgrund zusteuere, er erkannte wohl auch in den neuauftauchenden Schwarmgeistern drohende Zeichen für die Zukunft des aufgeklärten Protestantismus. Hatte der Sohn des Reimarus gemeint, die Zeit für die Veröffentlichung der Schrift seines Vaters werde gekommen sein, „wenn Schwärmer die Menschheit wieder in den Katholizismus zu stürzen drohen sollten", so konnte sich Lessing in diesen Jahren mit Fug und Recht zum Sprachrohr des verstorbenen Hamburger Deisten machen. Aber er selbst war keine religiöse Natur und, ganz in rationalistischen Vorstellungskreisen befangen, verfehlte er das rechte Mittel, der schwankend und siech gewordenen Theologie neue Stärkung einzuflößen. Dem auf Abwege geratenen Christentum mit einem zersetzenden Geistesprodukt wie dem Werk des Reimarus neues Leben einhauchen zu wollen, das hieß, selbst wenn man die kühnsten Sätze der Schrift — wie es Lessing tat — durch „Gegensätze" kritisch einschränkte, doch nur einen Brand mit dem Öl löschen, an dem er sich entzündet hatte.

Wie aber aus Lessings antiquarischen Streitigkeiten mit Klotz als schönste Frucht die Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet" hervorging, so wölbte sich über dem gehässigen Für und Wider des Fragmentenstreits gleich einem Bogen des Friedens die abgeklärte Weltanschauung von Lessings Drama „Nathan der Weise" (1779). Der eigentliche Kern des Dramas, um den sich dann die Handlung gruppierte, ist die in der Weltliteratur weit verbreitete Ringparabel. Lessing hat sie nach ihrer Fassung in Boccaccios Decamerone freigestaltet und geistig vertieft. Diese Parabel von den drei Ringen enthüllt die Zentralidee des Stückes, und an ihr wächst zugleich die Figur des Titelhelden zu überragender Größe empor. Der Jude, der sie erzählt, war Lessing, wenn auch unter anderem Namen, schon bei Boccaccio begegnet, desgleichen Saladin, der sich die belehrende Geschichte anhört. Unter dem Ring, den der Mann im Osten vererbte, haben wir uns die Urreligion zu denken, unter den drei Ringen aber, deren

täuschende Ähnlichkeit es unmöglich macht, das echte Kleinod von seinen Imitationen zu unterscheiden, sind die drei Offenbarungsreligionen gemeint: das Judentum, das Christentum und der Mohammedanismus. Und der Rat, den der Richter den um den Besitz des echten Rings sich streitenden Brüdern gibt, zunächst einmal durch tausend, tausend Jahre eine von allen Vorurteilen freie Menschenliebe in edlem Wetteifer zu betätigen, besagt, daß jede Religion nur mit der durch sie geschaffenen Sittlichkeit, nicht aber mit historischen Privilegien ihren Vorrang erwerben und erhärten könne. Zu der Toleranzidee, für die sich Lessing schon im „Freigeist“, in den „Juden“ und in der Rettung Cardans ereifert hatte, tritt nun in diesem seinem poetischen Testament noch die Forderung einer vorurteilslosen, werktätigen Menschenliebe, um den Nathan als die reifste Frucht des aufklärerischen Humanitätsideals erscheinen zu lassen. Im Drama ist dieses Ideal innigst verschwistert mit einem noch ganz rationalistisch gefärbten Religionsbegriff. Alles Positiv-Religiöse, alle die die einzelnen Konfessionen konstituierenden Lehren gelten als unwesentlich, und im Gespräch zwischen Nathan und dem Klosterbruder wird auch die Religionsgeschichte verwischt. Dieser weise Jude, der die Religion nur nach ihrer moralischen Nutzbarkeit einschätzt, hat, wie gleich sein erstes Gespräch mit seiner Pflegetochter Recha zeigt, für die Gefühl und Phantasie erweckenden Kräfte eines Glaubensbekenntnisses, kurz, für dessen genialisierende Potenzen noch keinen Sinn. Das bedeutet, am religiösen Bedürfnis der Deutschen um 1780 gemessen, wiederum eine beträchtliche Rückständigkeit im Ideengehalte des Werkes. Aus diesem spricht als tiefstes Erlebnis ohne Frage die Friedenssehnsucht seines von Schicksalsschlägen gebeugten und in den aufreibenden theologischen Kämpfen müde gewordenen Verfassers. Es macht fürs erste stutzig, gerade Lessing, diesen streitbaren und rücksichtslosen Draufgänger hier aus dem Munde einer durch und durch ireniischen Natur das Liebesgebot Johannis verkünden zu hören. Indessen verrät die ganze Anlage des Dramas bis zu seiner schon an Ifflands Familientableaus gemahnenden matten Schlußszene, daß darin wirklich selbst dann und wann sich erhebende Kampfrufe immer von der Friedensschalmei übertönt werden sollen. Obwohl das mit den historischen Taten ziemlich frei verfahrende Stück zur Zeit der Kreuzzüge spielt, dringt doch nichts

von deren Waffenlärm in die Szene herein; denn die gewaltsamen Ereignisse reichen ebenso wie die romanhaften Begebenheiten der Vorgeschichte bis an den Anfang der Handlung nicht heran. Auch schaffen hier keine starken Leidenschaften und folgenschweren Intrigen dramatische Spannungen. Saladins Anschlag auf Nathan und der Verfolgungseifer des lauernden Patriarchen rufen an dem leicht umwölkten Horizonte höchstens ein kurzes Wetterleuchten hervor. Und so ist im Vergleich zur Emilia im Nathan auch durchweg eine Lockerung in der straffen Technik eingetreten. Die Dekoration wechselt nicht nur mit jedem Aufzuge, sondern sogar innerhalb eines jeden Aktes findet zwei- bis dreimal eine Ortsveränderung statt. Dabei ist der Schauplatz in manchen Szenen ganz gegen Lessings bisherige Gepflogenheit aus den Wohnräumen ins Freie hinausverlegt. Und nicht höchste Eile ballt in diesem Stücke wie in der Emilia die Ereignisse, sondern behagliches Verweilen gestattet dem Dichter, das östliche Lokalkolorit farbenreicher auszuschmücken. Auch läßt der auf Entfaltung einer reichen Gedanklichkeit abzielende Dialog die einzelnen Personen geschwätziger erscheinen als in Lessings früheren Stücken. Trotz der im Drama herrschenden Friedensstimmung ist aber doch sein Zusammenhang mit der Polemik des Fragmentenstreites unverkennbar. Die Schlange liegt hier im Grase verborgen. Daß der Patriarch, dieser herzlose, gleißnerische und feige Mordstifter Züge von dem an sich doch höchst ehrbaren Pastor Goeze annehmen mußte, braucht noch keinen Anstoß zu erregen. Schwerer wiegt es schon, wenn neben dem geistlichen Hirten das Christentum in dem Stücke nur noch an dem einfältig-frommen, aber geistig unbedeutenden Klosterbruder und an der geschwätzigen Proselytenmacherin Daja jedenfalls sehr unansehnliche Vertreter findet. Denn zählt man selbst den Tempelherrn zu den christlichen Repräsentanten, so kann doch auch dieser an sich lebensvoll wirkende Charakter mit seiner jugendlichen Unreife, unüberlegten Hitze und vorurteilsvollen Weltanschauung der Gruppe seiner Glaubensgenossen das ethische Gleichgewicht nicht verschaffen gegenüber dem Mohammedanertum, das durch den männlich-reifen Saladin, diesen im ganzen doch mit bezaubernder Hochherzigkeit und edelstem Freisinn ausgestatteten Orientalen, so glänzend vertreten wird und gar gegenüber dem Judentum, das in Nathan seine strahlendste Verklärung findet. Unausgesprochen wird

hier das Christentum, diese Religion der Nächstenliebe, für die Verwirklichung von Johannis „Testament" als weit weniger geeignet erklärt, denn die nur auf dem „Gesetz" beruhenden Glaubensbekenntnisse der Mohammedaner und Juden. Gewiß läßt auch Lessings Drama keinen Zweifel darüber aufkommen, daß der abgeklärte, weise Nathan, den nur wenig spezifische Züge als Juden charakterisieren, auch unter dem sich auserwählt dünkenden Volke nur ein Auserwählter ist. Aber die einzelnen Charaktere des Stücks haben einmal die symbolische Vertretung ihrer Religionen übernommen, und der Titelheld ist einmal der Repräsentant des Judentums. Da kann man sich kaum einen aufreizenderen Vorstoß gegen die Religion der Liebe denken, als wenn Nathan erzählt, wie ihm die Christen seine Frau und sieben Söhne verbrannten, während er gleich darauf das ihm übergebene kleine Christenkind als Pflegetöchterchen annahm. Und diese tendenziöse Erzählung ist denn auch noch in späteren judenfreundlichen Stücken bis zu Beer-Hofmanns „Der Graf von Charolais" herauf wacker ausgebeutet worden. Lessing sündigt hier gegen den Geist seiner eigenen Parabel. Denn die jüdische Konfession, die einen Humanus wie Nathan hervorbrachte, braucht gar nicht erst durch tausend, tausend Jahre ihren Wetteifer im Liebeswerk zu betätigen, sie hat sich als Besitzerin des echten Ringes bereits ausgewiesen! Voltaire hat in seinen Religionsdramen, die Lessing für sein Stück benutzte und zu denen er im Nathan ein deutsches Gegenstück schuf, wiederholt seine Sympathien für den Mohammedanismus bekundet. Solche würden auch die deutschen Christen von Lessings Seite noch immer leichter in Kauf genommen haben, als diese einseitige Verherrlichung gerade des Judentums. Dessen Bekenner haben sich von dem Augenblicke an, da ihnen durch die Toleranz der Aufklärung der Eintritt in unsere nationale Gemeinschaft geöffnet wurde, des ihnen zuteil gewordenen Vertrauens nicht allzu würdig erwiesen. Wie peinlich war es nicht Mendelssohn selbst zu sehen, daß die Veitel Ephraim und Konsorten rücksichtslos die im Siebenjährigen Kriege eingetretene Münzverschlechterung zu ihrer Bereicherung ausbeuteten. Als „Nathan der Weise" erschien, hatte der Ostpreuße Theodor Gottlieb von Hippel bereits Gelegenheit, während eines reichen öffentlichen Wirkens alle die Beobachtungen zu machen, auf Grund deren er sich 12 Jahre später in einem amtlichen Gutachten mit äußer-

ster Schärfe gegen die Naturalisierung der Juden im Netzedistrikt aussprach (Dorow, Reminiszenzen, Leipzig 1842, S. 286 ff.). Die von ihm bei dieser Gelegenheit angeführten Gründe lösen die Judenfrage bereits ganz von dem rein konfessionellen Gesichtspunkt ab, unter dem sie auch im Nathan noch behandelt wird. Rassenempfinden reibt sich hier schon an Rassenempfinden, und praktische Lebenserfahrung triumphiert hier über Lessings humanes Wolkenkuckucksheim. Vor allem aber weist Hippels Gedenkschrift schon mit vollem Recht darauf hin, daß gerade Mendelssohn, der ja unleugbar für den Nathan Modell gestanden hat, trotz seiner Ablehnung alles Positiv-Religiösen nie zum reinen Deismus vordrang, sondern immer Jude blieb.

So anfechtbar denn auch vom heutigen Standpunkt aus manches im Ideengehalt des Werkes sein mag, als „Dramatisches Gedicht", wie Lessing sein Trauerspiel mit einer von Voltaire entlehnten Bezeichnung genannt hat, stellt es sich der „Minna" ebenbürtig zur Seite. Eine so individuelle Gestalt wie der fahrige, an seiner Sehnsucht nach indischer Weltabgeschiedenheit krankende Derwisch, beweist, daß der Dichter hier als Charakterschöpfer ganz neue Wege zu gehen vermochte, und die künstlerische Wirkung des Stückes wird auch durch die lockere Komposition, die bei aller inneren Motiviertheit doch nicht mehr die Starrheit kühler Vorberechnung zeigt, nur gehoben. Vor allem aber strömt durch das Drama eine Wärme des Gefühls, die der „Emilia" jedenfalls ganz abging. „Nathan der Weise" ist in fünffüßigen Jamben geschrieben. Er ist das erste bedeutende deutsche Drama, das den aus England eingedrungenen Vers übernommen hat; denn die schon vorher erschienenen Trauerspiele im Quinar zählen als Kunstwerke kaum mit. Freilich hat der Blankvers im Nathan noch nicht den Fluß und den Wohllaut wie in Goethes Iphigenie und Tasso, sondern ist holperig, zerrissen und mit Härten gespickt, im ganzen aber nicht ohne charakterisierende Kraft.

Ein Wunder hätte man es nennen müssen, wenn Lessing bei seinem wachsenden religiös-philosophischen Forschertriebe nicht auch der Gesellschaftsform zugestrebt hätte, in der man sich um diese Zeit, je nach Veranlagung, entweder letzte Belehrung über die höchsten Wahrheiten oder Stillung seiner Neugierde versprach: der Freimaurerei. Im Jahre 1771 trat er zu Hamburg einer Loge bei. Es war vorauszusehen, daß ein kritischer Denker wie er mit dem damals schon so arg herab-

gewirtschafteten Maurertum und dem darin blühenden Hochgradschwindel bald abgerechnet haben werde. Bittere Enttäuschung klingt uns denn auch aus seinen Freimaurergesprächen „Ernst und Falk" (1778/80) entgegen, worin sich ein wißbegieriger Neophyt und ein erfahrener Freimaurer über das Wesen der Königlichen Kunst unterhalten. Lessing muß da schon, um überhaupt den Glauben an das Maurertum nicht ganz zu verlieren, zwischen diesem und dem Logenwesen wie zwischen Kirche und Glauben unterscheiden, ja, er muß der Freimaurerei ganz allgemeine humane und kosmopolitische Tendenzen unterschieben, um sie in den Augen seiner aufgeklärten Zeitgenossen als Idealprodukt mit Ewigkeitswert retten zu können.

In mehr als einem Gedanken knüpft an die Fragmente des Ungenannten auch die letzte Schrift an, die Lessing, in Paragraphen formuliert, gleichsam als sein religiös-philosophisches Testament 1780 der Öffentlichkeit übergab: „Die Erziehung des Menschengeschlechts". Die Unsicherheit, in die er mit seinem schwankenden Deismus geriet, als er gegen Ende seines Lebens immer stärker der Lehre Spinozas zuneigte, spiegelt sich in der unklaren Terminologie der Schrift wider, die von Offenbarung und Wundern spricht, mit einem halb theistisch, halb pantheistisch gefärbten Gottesbegriff operiert und in der Auffassung der Religion als einer Erzieherin zu fortschreitender Erkenntnis und vollkommenerer Sittlichkeit doch wieder ganz rationalistisch ist. Lessing schildert den Fortschritt der Menschheit an der Hand der Offenbarung vom Kindesalter zum Knabenalter und darüber hinaus in ein drittes Zukunftsreich. Wie der Ungenannte geht auch er vom Judentum und dem Alten Testament aus und läßt alle anderen Religionssysteme beiseite oder streift sie höchstens mit Seitenblicken. An alte Vorstellungen schon aus der Zeit der Kirchenväter anknüpfend, stellt er die Offenbarung des Alten Testaments als eine Erziehung des damals noch roh-sinnlichen Judenvolkes zu Christus hin dar. Aber Offenbarung hat bei Lessing nicht den alten kirchlich-orthodoxen Sinn. Da das geistig unmündige Volk zu den höchsten Erkenntnissen noch nicht auf dem Wege von Vernunftgründen gelangen kann, wird ihm vorerst das Ergebnis solcher als Offenbarung geboten, wie man etwa das Fazit aus dem Rechenexempel dem beibringt, der die rechnerische Operation selbst noch nicht ausführen kann. Freilich wird ihm dies Fazit nicht als

dürres Abstraktum, sondern in bildlich-sinnlicher Einkleidung gereicht, wie Lessing hier mit merklicher Anlehnung an Herder lehrt. Und sinnliche Strafen und Belohnungen regeln auch in diesem Stadium des Judentums oder, allgemein gesprochen, in diesem kindlichen Stadium der Menschheit die Moral. Noch ist der Unsterblichkeitsglaube nicht treibende Kraft im sittlich-religiösen Leben. Mit Christus erst beginnt der Menschheit Knabenalter. Der Angelpunkt in der erzieherischen Wirksamkeit des Neuen Testamentes ist der hier eröffnete Ausblick auf das jenseitige Leben, wodurch nunmehr auch das sittliche Handeln des Menschen bestimmt wird. Aber Lessing glaubt auch noch an ein höheres und letztes Stadium in der Erziehung des Menschengeschlechts, an ein „neues ewiges Evangelium". Erst da soll mit der höchsten Bildung des Individuums zugleich die Bildung der ganzen Menschheit vollendet werden. Es soll eine Bildung im Sinne des aufklärerischen Humanitätsideals sein. Größte Helligkeit des Verstandes wird Hand in Hand gehen mit einer Sittlichkeit, vermöge deren der Mensch ohne Rücksicht auf zeitliche und ewige Strafen oder Belohnungen das Gute nur um des Guten selbst willen tut. Der Schluß der Schrift klingt in eine seltsame Theodizee aus. Da es der göttlichen Güte widerspricht, die einen Menschen auf einer niederen Vollkommenheitsstufe festzuhalten und die anderen einer höheren teilhaftig werden zu lassen, prägt Lessing seinen Unsterblichkeitsgedanken in den der Seelenwanderung um. Er neigt der Anschauung zu, daß jeder einzelne Mensch so oft wiederkehren könne, bis er alle Stadien in der Entwicklung des Menschengeschlechts durchlaufen habe von der roh-sinnlichsten an bis zu der Stufe herauf, die ins Reich des neuen ewigen Evangeliums führt.

Aus Lessings letzten Arbeiten mußte der philosophisch Geschulte eine Annäherung dieses kritischen Geistes an die Lehre Spinozas heraushören. Um so befremdlicher erscheint uns daher heute die Aufregung, die Mendelssohn befiel und ihm schließlich auch das Leben kostete, als nach Lessings Tode Friedrich Heinrich Jacobi in seiner Schrift „Über die Lehre des Spinoza" (1785) eine Unterredung mit dem Verstorbenen wiedergab, in der sich dieser mehr oder weniger zum Spinozismus bekannt hätte. In Mendelssohns Entrüstung verriet sich gewiß nicht nur der gekränkte Stolz des Freundes, der geglaubt hatte, den tiefsten Blick in die Seele des Verewigten getan zu haben und sich nun von einem

andern etwas erzählen lassen mußte, wovon er nichts ahnte, sondern auch der Jude, der trotz deistischen Anwandlungen den exkommunizierten Glaubengenossen Spinoza ablehnte. An Jacobis Veröffentlichung knüpfte sich so eine recht unerquickliche und bis über Mendelssohns Tod hinaus fortgesponnene literarische Fehde. Fast schien es, als wäre Lessings stets streitbarer Geist in seine Freunde und Anhänger gefahren, um die noch vor kurzem durch die theologischen Kämpfe tief aufgewühlte Zeit nicht zur Ruhe kommen zu lassen.

Lessing ist die bedeutendste und innerlich geschlossenste literarische Persönlichkeit, die der Geist der rationalistischen Renaissance und im weitern Sinn der des Rationalismus überhaupt in Deutschland hervorgebracht hat. Mit ihm erreicht hier die Aufklärung ihren Höhepunkt und beginnt über ihre eigentlichen Grundlagen und Ziele langsam hinauszureifen. Das gilt nicht nur für die Gesamtverfassung des damaligen deutschen Geisteslebens, sondern auch für die darin stehende einzelne Persönlichkeit. Diese verliert jetzt, wenn sie auch ihrer fundamentalen Struktur nach noch auf dem Boden des Rationalismus ruht, ihre innere Geschlossenheit. Die Sehnsucht nach dem Irrationalen, die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts neben den dahinwelkenden aufklärerischen Bestrebungen einherläuft, konnte auch in der Seele des ganz intellektuell gerichteten Einzelnen spaltend wirken und ihr einen problematischen Charakter geben, der mit dem festen und klaren Wesen eines Lessing wenig mehr gemein hat. Ein solch neuer Menschentypus verliert dann die innere Sicherheit und läuft Gefahr, geflissentlich nur die Seite seiner Individualität hervorzukehren, die ihm aus dem Zusammenhange mit seiner geistigen Herkunft noch die verständlichste ist, dagegen das in ihm schlummernde Rätselhafte, wenn auch Zukunftsträchtige, vor seiner Mitwelt ängstlich zu verbergen. Ja, ein solcher Mensch wehrt sich dann gegen das Ungewohnt-Neue in seinem Innenleben mit einer fast krampfhaften Betonung des geläufigen Alten. Er neigt daher zu Ungerechtigkeiten, zu einer öffentlichen Stellungnahme, die seiner innersten Überzeugung durchaus nicht immer voll entspricht, er setzt den destruktiven Witz und die mordende Satire gern an die Stelle einer, wenn auch scharfen, so doch aufbauenden Kritik, kurz, er ist Bürger zweier Welten, aber nur mit beschränktem Bürgerrecht in der einen wie der andern. Eine solche Persönlichkeit

war der Göttinger Naturforscher und Universitätsprofessor Georg Christoph Lichtenberg (1742—1799). Seine Geisteshaltung gegenüber der deutschen Dichtung, soweit diese bereits eine Entwicklung nach dem Irrationalen hin nimmt, ist nicht minder einseitig und negativ wie die eines Nicolai. Lichtenberg war mit seinem glänzenden Witz, seinem überlegenen Humor und seiner scharfen Satire nicht nur allen religiösen und pseudowissenschaftlichen Schwärmereien seiner Zeit auf der Fährte, wie z. B. Lavaters Bekehrungsversuchen an dem Juden Mendelssohn und der seltsamen Begeisterung des Schweizers für physiognomische Charakterdeutung, Lichtenberg hat nicht nur gelehrte Schrullen bekämpft, wie die orthographischen Neuerungen des Dichterphilologen Voß, er hat, freilich aus einer in England selbst erworbenen vertieftern Kenntnis Shakespeares heraus, nicht nur den zügellosen Shakespearekult und die Kraftmeierei der Stürmer und Dränger befehdet und die Gefühlsduselei der Empfindsamen verlacht, er hat auch das Beste in der damaligen deutschen Literatur feindselig verfolgt, die Kunst Klopstocks mit förmlichem Haß und die des jungen Goethe mit störriger Ablehnung. Diese negative Geisteshaltung erklärt sich zum Teil aus der physischen Konstitution des Mannes, der zeitlebens ein kränklicher Krüppel war, zum Teil aber auch aus dem quälenden Bewußtsein seiner Unproduktivität. Denn Lichtenberg hat weder ein großes wissenschaftliches, noch humoristisch-satirisches Werk hinterlassen. Er brachte seine Ideen und Einfälle zumeist in dem von ihm geleiteten „Göttinger Taschenkalender" unter oder in dem von ihm und Georg Forster gegründeten „Göttingischen Magazin der Wissenschaften und Literatur", in Boies „Deutschem Museum" oder in andern Journalen. Und das Beste, was er zu sagen hatte, trug er nur sich selbst in den prächtigen Aphorismen seiner Taghefte vor. An diesen inhaltlich wie formal bedeutsamen Gedankensplittern erkennt man erst, wie sich die der ganzen Zeit eigentümliche psychische Zwiespältigkeit tief in die Seele dieses scheinbar so unproblematischen Aufklärers gesenkt hat. Über die rationalistische Renaissance war ja Lichtenberg allerdings schon dadurch hinausgekommen, daß er trotz tiefer Einwurzelung im weltmännischen französischen Skeptizismus eine bis zur Anglomanie gesteigerte Englandfreundlichkeit besaß. Die Humoristen Swift und Sterne und der große Realist Fielding waren Fundamente seiner literarisch-ästhetischen Bildung,

und wie nahe Lichtenberg der englischen Kunst stand, beweisen die vorzüglichen Charakteristiken, die er in seinen „Briefen aus England" von der Kunst des englischen Schauspielers Garrick entwarf und die nachschaffenden Erklärungen, die er zu den Blättern des moralisierenden englischen Kupferstechers Hogarth lieferte. Aber aus den Zeilen seiner Taghefte erschließt sich uns geradezu eine mystische Vorliebe des seltsamen Mannes für alles Traumhafte, Ahnungsvolle, Ominöse, ein fast wollüstiges Grübeln über das Problem des Todes: lauter Züge, die uns eine innere Verwandtschaft dieser problematischen Aufklärernatur mit dem fernen Typus des romantischen Menschen erkennen lassen.

Rokokoklassizismus.

Wenn die reimlose Poesie der Pyra und Lange sich anfangs nicht Bahn zu brechen vermochte, so erkannte Johann Ludwig Gleim, der mit seinen Freunden Johann Peter Uz und Johann Nikolaus Götz von 1738—1740 in Halle studierte, den Grund hiefür in den ernsten Themen, die vor allem Pyra zu dichterischer Behandlung empfohlen hatte. Es lag daher nahe, auch im Deutschen einmal die reimlose Form mit einem leichten, den Sinnenfreuden opfernden poetischen Inhalt zu verbinden. Eine solche Poesie des heitern Lebensgenusses aber, in den reimlosen Metren der Alten vorgetragen, fanden diese drei Jünglinge außer bei Horaz auch in den damals längst bekannten Liedern Anakreons. Von den sechzig griechischen Gedichten, die der Renaissancephilologe Henry Estienne (Henricus Stephanus) 1554 aus einem alten Kodex herausgegeben hatte, rühren wohl nur ganz wenige von dem griechischen Sänger aus der Zeit des Polykrates her, aber die Sammlung passierte einmal unter seinem Namen und so galten diese Lieder über zwei Jahrhunderte für Anakreons geistiges Eigentum. In der französischen Literatur treten anakreontische Motive schon seit den Dichtern der Plejade auf, verschmelzen mit Elementen der galanten und der Schäferpoesie und gedeihen endlich zu höchster Blüte in jener graziösen Gesellschaftsdichtung, die so recht den höfischen Geist im sinkenden Zeitalter Ludwigs XIV. atmet, in der poésie fugitive oder légère, deren Anfänge man an die Namen La Chapelle, Chaulieu und La Fare knüpft. Auch in Deutschland war Anakreon, wenigstens schon seit

Opitz und Weckherlin übersetzt und nachgeahmt worden, und seine Beliebtheit steigerte sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts natürlich mit dem Bekanntwerden der in anakreontischen Motiven schwelgenden poésie fugitive. Auf dem Umweg einer französischen Übersetzung wurde auch Hagedorn mit Anakreon vertraut und — freilich weniger von diesem selbst, als von der anmutigen französischen Gesellschaftspoesie und von der ihr verwandten Dichtung des Engländers Prior beeinflußt — schuf er seine heitere, auf Sangbarkeit berechnete Lyrik. Ehe aber seine „Oden und Lieder" 1747 gesammelt erschienen, hatte bereits Gleim, auf den Spuren Horazens, Anakreons und der poésie fugitive wandelnd, seine ersten anakreontischen Lieder veröffentlicht, war auch schon eine von Uz und Götz verfertigte Übersetzung der „Oden Anakreons" 1746 ans Licht getreten. Darum bezeichnet man diese drei Dichter schlechtweg als die deutschen Anakreontiker, wiewohl im weitern Sinn auch Hagedorn dazu gehört und noch manch anderer Dichter des 18. Jahrhunderts, der sich die neue Manier rasch zu eigen machte. Mit Hagedorns Lyrik bildet die Anakreontik das eigentliche Rokoko in unserer Literatur und zugleich ein getreues Seitenstück zur Malerei der Zeit, besonders zu den damals in Deutschland bereits allgemein bekannten Bildern Watteaus und Bouchers.

Aus antik- und französisch-anakreontischen, aus horazischen und schäferlichen Motiven zusammengesetzt, hat dieses literarische Rokoko sein ganz typisches Gepräge. Es will für eine Kunst des „Kleinen" und des „Naiven" gelten. Liebe und Wein sind die bevorzugten Themen dieser Dichtung. Überall tritt uns darin die griechisch-römische Mythologie entgegen in den Gestalten, die schon die späthellenistische Zierkunst, das antike Rokoko, inspirierten: in Venus und Amor, welch letzterer in allen möglichen Situationen erscheint, dann in Psyche, Amors Gattin, in Liebesgöttern, Grazien, Nymphen, Sylphen und Dryaden. Aus der Schäferpoesie ist das landschaftliche Requisit und die Staffage entnommen: Das Tal, die Quelle, der Bach, der Wasserfall, das Echo, der Garten, der Hain, die Wiesen, die Zephyre, die Schmetterlinge, die Rosen, Veilchen und Nelken, die Schafe, die Lämmer und die Nachtigall. Der Geliebte führt in der Regel, die Geliebte zumeist einen arkadischen Namen (Doris, Daphne, Chloe, Phyllis usw.). Sie wird in allerhand verfänglichen Situationen belauscht: schlafend, sich ent-

kleidend, badend. Ihre Augen und Lippen, mehr noch ihr zarter Teint und der halbumflorte Busen sind Gegenstände unablässiger dichterischer Bewunderung. Ungetrübte Heiterkeit ist natürlich die Vorbedingung dafür, das Dasein in solch rosigen Farben zu sehen. Darum besingt der Anakreontiker die Freude, darum verachtet er Reichtum, Ehre und Macht, darum lobt er mit Horaz ein genügsames zurückgezogenes Leben, darum warnt er wie der Römer, sich durch die Sorgen um die Zukunft den Genuß der Gegenwart vergällen zu lassen. In der französischen Literatur hat diese von einem genußfrohen Epikureismus getragene Richtung das ganze 18. Jahrhundert hindurch geherrscht, in der deutschen Literatur hingegen war ihr mit Herders Eintreten für Volkspoesie eine Grenze gesetzt, und wenn nachher in der Spätromantik, in der Lyrik eines Mörike und Wilhelm Müller, wieder anakreontische Motive auftauchen, so ist dies nur als ein Kuriosum nicht etwa als ein Wiederaufleben des Rokokoklassizismus anzusehn.

Während sich Götz und Uz an eine reimlose Übersetzung der Oden Anakreons machten, die der erstere dann ohne Einwilligung seines Freundes herausgibt, eröffnet Gleim (1719—1803) mit einem „Versuch in scherzhaften Liedern" (1744/45) den anakreontischen Reihen. Reimlosigkeit nach dem Vorbild des Griechen ist darin fast durchweg dichterisches Prinzip, und in der Metrik werden die Formen Anakreons weitgehend wiederholt. Der erlebte Hintergrund fehlt diesen Gedichten vollständig. Mit weit größerem Recht als einst Opitz durften sich die mäßigkeitsliebenden Philister Gleim, Uz und Götz dagegen verwahren, mit ihrer weiber- und weinseligen Lyrik identifiziert zu werden. Erlernung und Pflege des Liebesgenusses ist in diesen scherzhaften Liedern ein Hauptmotiv. Gleim schwärmt von zärtlichen Blondinen und willigen Brünetten, sein Sinnen und Trachten geht auf lauter Mädchen. Er schläft bei Mädchen, träumt von Mädchen, spielt mit Mädchen. Sogar auf dem Mond hofft er mit dem Fernrohr tanzende Mädchen zu finden. Selbst der Kindererziehung und dem Schulunterricht wird tändelnd das Erlernen von Küssen und Liebe als Ziel vorgeschrieben. Küsse sind dem Dichter eine Arznei, die einen Halbtoten gesund machen kann, und er will sie sammeln wie die Biene den Honig, die Ameise die Nahrung und der Kenner die Kunstgegenstände. Jeder männliche Ernst scheint Gleim abhanden gekommen zu sein, und wenn

er in diesen Gedichten der sich damals bereits abspielenden Kriegsereignisse gedenkt, so fast immer in höchst geschmackloser Weise, wie in dem frommen Wunsche:

„Ach möchtet ihr Kanonen
Die Mädchen nur verschonen."

Neben der Liebe ist die Lobpreisung des Weines ein Glaubenssatz im Credo dieser genußfrohen Lyrik, und gegen die Spötter und Verächter seiner heitern Lebensauffassung zieht Gleim schon hier harmlos zu Felde. Die gereimten Gedichte, die er 1745 seinem ersten anakreontischen Versuch unter dem einfachen Titel „Lieder" folgen ließ, ergehen sich wie seine ungereimte Lyrik gleichfalls in rokokohaften Motiven. Aber so kindisch tändelnd wie in den scherzhaften Liedern ist der Ton dieser Gedichte doch nicht. Eine leise Anlehnung an die Moralsatire der Bremer Beiträger gibt ihnen oft eine spöttisch-ironische Wendung, die ihrer Grazie keinen Abbruch tut.

Trotz aller Wandlungen, die auch er in einem langen Leben und einer bewegten Zeit durchmachte, ist Gleim von seiner anakreontischen Manier nie völlig gesundet. Noch im hohen Alter, da er allerdings schon jede Selbstkritik verloren hatte und unbedenklich Gedichtband auf Gedichtband folgen ließ, ist er in seiner lyrischen Sammlung „Amor und Psyche" wieder zu seinen spielerischen Anfängen zurückgekehrt. Und das Getändel seiner scherzhaften Lieder hat sich auch in seinen freundschaftlichen Briefen festgesetzt, von denen er die ersten schon 1746 gemeinsam mit Lange herausgab. Ob in Versen oder in Prosa oder in dem so beliebten genre melé abgefaßt, zeigen alle diese Briefe neben den enthusiastischen Expektorationen, zu denen sich nun einmal der empfindsame Freundschaftskult versteigt, ein süßliches, geradezu widerlich-weibisches Geschäker. Zumal der Briefwechsel des Dichters mit Johann Georg Jacobi, der damals noch Professor an der Universität Halle war, diente der kommenden Generation der Stürmer und Dränger als Zielscheibe für einen rücksichtslosen Hohn. Kein Briefsteller der Zeit konnte einem schmachtenden Liebespaar zärtlichere Ergüsse eingeben, als sie sich in diesem Briefwechsel zweier erwachsener Männer finden. Schon das Schwelgen in Diminutiven wie „Jacobitchen", „Dingerchen", „Jährchen", „Gedichtchen" mußte den

Spott eines so gewiegten Menschenkenners wie Lichtenberg herausfordern. Und nun gar die gegenseitige Anhimmelung der beiden und ihre ganz unnötigen Sorgen um einander! Nach einem Besuche Gleims schreibt Jacobi einmal an ihn, er habe dabei so viel empfunden „als eine zärtliche Ninon bey dem feurigsten Liebesbriefe empfinden konnte". Und tritt der Professor eine kleine Reise an und muß er dabei über die Saale setzen, folgt ihm wieder der Halberstädter Freund in Gedanken mit zitternder Sorge und hat nur den einen Wunsch, daß Jacobi schwimmen kann, wenn die Fähre verunglücken sollte.

Da geschah das große Wunder. Der Siebenjährige Krieg verwandelte den rosenbekränzten, kußfrohen und weinseligen Anakreontiker Gleim in einen patriotischen Sänger. Die Thronbesteigung Friedrichs d. Gr. hatte schon Pyra in einer schwungvollen Ode besungen, an der Heroengestalt des Monarchen hatte sich die dichterische Begeisterung eines Lange entzündet, und Poeten dritten Ranges feierten auch schon die neuen Siege des Königs im Liede. Gleim aber wurde der Tyrtäus der Zeit. Ein neuer Geist war über ihn und seine Mitwelt gekommen. Wie in den Tagen des Dreißigjährigen Krieges, da Zincgref seine „Vermahnung zur Dapfferkeit" schrieb, erwachte auch jetzt in den vom Feinde heimgesuchten Landen ein opferheischender Stoizismus, der Zaghaftigkeit und Egoismus aus dem Register menschlicher Schwächen strich und die Jugend mit dem Rufe fortriß: Tod fürs Vaterland! Sehr glücklich wählte Gleim für seine „Preußischen Kriegslieder von einem Grenadier" (1758) die Form der altenglischen Chevychasestrophe, die damals auch schon von Klopstock und Geßner — von beiden freilich reimlos — nachgeahmt worden war. Mit dem kurzen Ausmaße ihrer vier Verszeilen und mit der Stumpfheit ihrer männlichen Reime wirkt sie wie ein kriegerischer Trompetenstoß. In den anakreontischen Gedichten hatte sich Gleim mit seiner Phantasie in einer zierlichen Idealwelt angesiedelt, in diesen einem gemeinen Grenadier in den Mund gelegten Liedern aber ging er an realistischen Details nicht vorbei. Lokale Bezeichnungen, wie die Paschkopole bei Lobositz werden genannt, Friedrich und seine Generäle treten redend in diesen Gesängen auf, ja der Herrscher erscheint einmal vor uns in einem hübschen Stimmungsbilde, nachdenklich auf der Trommel sitzend

„den Himmel über sich zum Zelt
Und um sich her die Nacht."

Selbst dem Wunder und Aberglauben der Menge wird vom aufklärerischen Dichter Rechnung getragen. Und um solch volkstümlicher Züge willen nahm man in den Liedern gern einigen zopfigen Krimskrams mit in Kauf. Von einem Berliner Advokaten komponiert, vom Kupferstecher Meil mit Titelblatt und Vignetten, von Lessing mit einer Vorrede versehen, eroberten sich die zuerst in Einzeldrucken verbreiteten und nunmehr gesammelten Gedichte rasch die Sympathien aller Zeitgenossen, ob diese nun den Waffenrock trugen oder nicht. Sie halfen mit, die vaterländische Begeisterung zum Sturme zu entfachen und riefen zahlreiche Nachahmungen hervor, wie Ch. F. Weißes „Amazonenlieder" (1760), Gerstenbergs „Kriegslieder eines königl. dänischen Grenadiers" (1762) und Lavaters „Schweizerlieder" (1767). Leider schwächte Gleim die erste starke Wirkung seiner Grenadierlieder selbst ab, indem er zwanzig Jahre später mitten in die politisch-militärische Komödie des Kartoffelkrieges ähnliche Gesänge warf und hernach noch „Preußische Soldatenlieder" herausgab, in denen kaum mehr ein Hauch von der Frische seiner einstigen Kriegslyrik zu spüren war. Diese ist übrigens nicht der einzige Versuch Gleims gewesen, sich den Anschauungen des Volkes soweit zu nähern, als es ihm, einem ausgesprochenen Rokokomenschen, überhaupt möglich war. Zu einer Zeit, da eben Herder die Aufmerksamkeit der Deutschen auf das Volkslied lenkte, hat auch Gleim mit seinen „Liedern für das Volk" (1772) den arbeitenden Ständen einen würdigen Stoff für ihre Sangesfreude geben wollen, freilich ohne sich in das Gefühlsleben der Schichten hineindenken zu können, für die er solche Rollenlieder schrieb. Immerhin hat er gerade mit den Bauernliedern dieser Sammlung bei den Jüngern des Göttinger Hains Schule gemacht.

Die Meinung, in der mittelhochdeutschen Lyrik die Naivität zu finden, welche die Anakreontik erforderte, verleitete Gleim auch zu Versuchen, Lieder des deutschen Minnegesangs nach Bodmers vorbildlichem Verfahren in modernes Sprachgewand zu kleiden. Und wenn dazu schon — wie besonders die „Gedichte nach Walther von der Vogelweide" zeigten — das Maß seiner künstlerischen Einfühlung in keiner Weise hinreichte, haben doch auch diese Erneuerungen altdeut-

scher Dichtungen nicht nur auf einen Jünger Gleims, wie Klamer Schmidt, sondern auch wieder auf die Mitglieder des Göttinger Hains anspornend gewirkt. Und wie der Dichter schließlich fast mit all diesen Erzeugnissen seiner Muse der Literatur seiner Tage etwas Neues bot, so ist er auch mit drei Romanzen (1756) der Schöpfer unserer deutschen Romanzen-, beziehungsweise Balladenliteratur geworden. Die Balladen des Spaniers Gongora, in denen sich neben anmutig-volkstümlicher Kunst auch schon die Neigung zur Parodie zeigt, und die sangbaren und ironisch gefärbten Romanzen des zeitgenössischen Franzosen Moncrif hatten den Dichter zu der irrigen Anschauung geführt, daß das Wesen der Romanze in der burlesk-satirischen Behandlung eines ernsten Themas bestehe. Mit dieser Auffassung unterwirft sich der spielerische Geist des Rokoko, der immer amüsieren, aber nie schrecken und erschüttern will, jetzt auch die literarische Kunstgattung der Ballade oder Romanze. Und da Gleim deren Eigenart nun einmal in einer „possierlichen Traurigkeit" entdeckt hatte, mußte er folgerichtig auch dem weiteren Irrtum verfallen, daß der auf Jahrmärkten landläufige deutsche Bänkelgesang echtes Balladen- oder Romanzengut enthalte. Vom Bänkelgesang ist daher auf Gleims Romanzen manches übergegangen: die barock-umständlichen, zum Teil blutrünstigen Titel, der ganze Ton der dritten Romanze, aber auch der brutale Schluß der zweiten, die eine in Wahrheit vorgefallene Mordgeschichte erzählt. Noch viel parodistischer als Gleim behandelte dann Daniel Schiebeler seine aus der deutschen, spanischen und antiken Sage aufgegriffenen Stoffe. Weniger originelle Nachahmer Gleims wie Raspe, Geißler und Löwen sind hernach auf dem Wege der burlesken Romanze noch weiter gegangen und leiten einerseits zu Gottfried August Bürger hinüber, andrerseits aber auch zu einer schwunghaften Travestierung der antiken Epen und der antiken Mythologie, wie sie sich in J. B. Michaelis' und Alois Blumauers „Aeneis" findet und noch im 19. Jahrhundert in Offenbachs Operetten fortlebt.

Daß in Gleims reicher schriftstellerischer Tätigkeit auch das Sinngedicht nicht zu kurz kam, versteht sich aus der großen Vorliebe des 18. Jahrhunderts für diese literarische Spielerei von selbst. Von dem satirischen Stachel unseres Dichters drohte indessen den Zeitgenossen keine Gefahr. Am wenigsten vermochte die Sammlung „Kraft und

Schnelle des alten Peleus", die Gleim gegen die Angriffe der Xenien-dichter schleuderte, seine Widersacher ins Unrecht zu setzen, geschweige denn niederzustrecken. Die Neigung zu didaktischer Poesie führte den alternden Dichter auch auf den Koran. In seinem „Halladat oder Das rote Buch" (1774) schuf er eine deutsche Nachdichtung einzelner Koransuren und stellte damit zwischen deutschem Geist und östlicher Spruchweisheit eine Verbindung her, wie sie seit den Tagen eines Olearius und Tscherning nicht wieder versucht worden war.

Mehr Grazie noch als Gleim hauchte der Ansbacher Johann Peter Uz (1720—1796) der Lyrik der jüngeren Hallenser ein. Seitdem er mit seinem Freunde Götz die pseudoanakreontischen Gedichte übersetzt hatte, sind sie auch für ihn neben Hagedorn, Horaz und den Vertretern der poésie fugitive langhin beherrschendes Vorbild gewesen. Zweifellos bildet seine zuerst 1749 in Berlin erschienene und bis 1768 unablässig durchgefeilte, reich vermehrte, aber bis zu ihrem fünften Buch jedenfalls vorwiegend auf heitere Töne abgestimmte Sammlung „Lyrische Gedichte" das Beste, was die deutsche Anakreontik hervorgebracht hat. Hier wird zuweilen französische Anmut und Leichtigkeit restlos erreicht. Darum entlud sich auch gerade auf Uz der Zorn der Schweizer, die ein feines Formgefühl nie besaßen und, berauscht von der religiösen Erhabenheit eines Milton, auch jeden Sinn für heitere Gesellschaftsdichtung verloren hatten. Auch in Uzens lyrischen Gedichten schwingt Amor, der hier gern mit dem Frühling oder dem Reiz, einmal auch mit dem Gott der Hahnreischaft gepaart wird, sein Szepter. Das Thema der Liebe wird, zumeist von sinnlich-schäferlichem Getändel umspielt, in mannigfachen Variationen abgewandelt und erhält, wenn der Dichter einmal in seiner Phantasie die Freuden ehelichen Beisammenseins durchkostet, wohl auch einen frivolen Anstrich. Neben Amor regiert natürlich auch Bacchus wieder in dieser kleinen sonnigheitern und zierlichen Welt. Der Preis des Weins erschallt in allen Tönen, aber mehr als einmal betont doch Uz, daß sein Lob einer unbefangenen Geselligkeit gilt, in der der Wein mit Weisen genossen und die Trinklust nie bis zur Trinksucht getrieben wird. Es ist das Ideal des „sokratischen" Bechers, von dem auch Klopstock sang.

Im richtigen Empfinden, daß der Reim den Reiz des anakreontischen Rokoko nur erhöhen könne, schrieb Uz ein einziges reimloses

Gedicht, seinen „Lobgesang des Frühlings". Aber das pompöse, allegorisch-mythologische Bild vom einziehenden Lenz, den Reiz und Kupido umschweben und ein Chor von Freuden und Zephyren umtanzt, lastet gerade in dieser Ode dämpfend auf der sprudelnden Frühlingslust, und das Gedicht hat für unsere Literatur auch weniger wegen seines künstlerischen Gehaltes als wegen seiner dichterischen Form Bedeutung. In seiner Strophe wurde die erste und dritte Verszeile, die in Wirklichkeit einen Wechsel von je zwei Jamben mit je einem Anapäst darstellt, für einen Herameter angesehen, ein Irrtum, der dann zum Bau regelrechter Herameter verleitete. In Uzens poetischer Höchstleistung, dem kleinen komischen Epos „Der Sieg des Liebesgottes" ist die anmutige Form des Rokoko nur die lockende Schale über einem bitteren Kern. Ganz im Geist der konservativen Satiriker des 17. Jahrhunderts wird hier der Gegensatz zwischen kerniger alter und wurmstichiger neuer Zeit betont. Der schmachtende, langweilige, aber aufrichtige Liebhaber Dorante unterliegt im Wettbewerb um die modische Schöne Selinde dem selbstbewußten Stutzer Selimor, der die Frauen mit leerem äußeren Glanze besticht. Dieser satirisch beleuchtende Ausgang, der eigentlich nur das Grundthema von Zachariäs Renommisten variiert, wird in der zierlichen Technik von Popes Lockenraub als Sieg des kleinen Liebesgottes gefeiert, der überall eingreift, wo ihm ein bezwungenes Mädchenherz als Beute winkt.

Neben der rein anakreontischen Lyrik stehen in Uzens Gedichtsammlung auch Oden, die aber schon mit ihren Themen (Mädchen, Schäfer, Frühling, die Jahreszeiten), noch mehr freilich in der Leichtigkeit ihrer Form verraten, daß der Dichter mit ihnen zunächst nur eine Mittelgattung schaffen will, zwischen dem spielerischen Rokokopoem und der höheren Ode eines Lange oder gar Klopstock. Seit den fünfziger Jahren entsagte nämlich Uz der heiteren Lyrik immer mehr. Es kam für ihn eine Zeit, wo er sich mit seinem Können völlig einer geistlichen Oendichtung verschreiben zu wollen schien und wo er seinen Ernst auch im philosophisch-moralischen Lehrgedicht erprobte. In einer didaktischen Ode „Theodicee" behandelte er, freilich mehr mit Hagedorns gefälliger als Hallers wuchtender Gedanklichkeit, das sattsam bekannte Leibniz'sche Problem. Und was er sonst von seiner Lebensphilosophie in seinen Gedichten verstreut hatte, das faßte Uz 1760 zu einem „Ver-

such über die Kunst, stets fröhlich zu sein" sozusagen systematisch zusammen, wobei er sich stofflich an die „Ars semper gaudendi" des spanischen Jesuiten Sarsena anlehnte. Als Form seines Gedichts aber wählte er vier versifizierte Episteln. Pflegte er doch auch sonst im Wetteifer mit den Bremer Beiträgern und mit Gleim, aber philosophisch-gedanklicher als dieser die damals so beliebte Gattung des freundschaftlichen Briefs im genre mêlé! Das Geheimnis, immer fröhlich zu sein, findet der Dichter in der Lehre Epikurs, den er gegen die Unterstellung in Schutz nimmt, immer nur an das sinnliche Vergnügen gedacht zu haben. Denn im Vergnügen selbst erblickt auch Uz das Wesen der Glückseligkeit, wie auch er sein eudämonistisches Ziel auf dem Wege der Weisheit und der Tugend in einer Vermehrung des Vergnügens, einer Herabminderung des Schmerzes und einer Unterdrückung aller überflüssigen Begierden zu erreichen sucht. Der Glaube an Gott und die Unsterblichkeit der Seele gewähren Beruhigung, Trost und Standhaftigkeit in den Widerwärtigkeiten des Lebens und erhalten ihre Gewißheit durch die Offenbarungen der Religion. Mit diesem christlich gefärbten Hedonismus, der, seiner religiösen Züge freilich ziemlich entkleidet, auch noch die heitere Weltanschauung Wielands beherrscht, war zugleich die ganze Lebensphilosophie der Anakreontiker und zum guten Teil die der ganzen Zeit gegeben. Im Ideal der Seelenruhe, in der tranquilitas animi vereinigt sich der neu erwachte Stoizismus mit diesem anakreontischen Epikureismus und mit Shaftesburys Forderung nach Ausbalanzierung der egoistischen und altruistischen Triebe. Wie eine ebnende Hand legt sich so die Weltanschauung dieser Epoche über jede leidenschaftlich ansteigende Gefühlswoge. Nur auf solch flächenhaftem seelischen Untergrund hat das tändelnde Rokoko der Anakreontik gedeihen können. An Tiefenwirkung vermochte die Kunst in diesen Tagen, wo noch dazu alles vom rosigen Licht einer teleologischen Weltauffassung überstrahlt wurde, nichts zu gewinnen. Es fehlten die inneren Spannungen und Konflikte. Wohl wurden Gegensätze, wie der zwischen alter und neuer Zeit, zwischen Stadt und Land, also zwischen Natur und Kultur in der Anakreontik schon nicht minder lebhaft diskutiert als nachher in der Geniezeit. Aber polare Grunderlebnisse sind sie für die Kunst des Rokoko noch nicht gewesen. Und darum werden sie jetzt auch nicht wie in der Genieepoche mit einem

wirklichkeitsfrohen Realismus behandelt, der an sich schon ein Bekenntnis zur Natur ist, sondern in der idealisierenden Zierform eines Rokoko, das seine Wurzeln im dekadenten Hellenentum und in der noch viel dekadenteren Kultur am Hofe des Sonnenkönigs hatte.

Der unbedeutendste unter den Anakreontikern war Johann Nikolaus Götz (1721—1781). In seinem „Versuch eines Wormsers in Gedichten" (1745) brachte er manche Erinnerung an seine Jugend und pfälzische Heimat zu Papier. Was er nachher in Musenalmanachen und Anthologien zerstreut veröffentlichte, hat nach seinem Tode Ramler gesammelt und rücksichtslos zurechtkorrigiert 1785 zu Mannheim herausgegeben. Eifriger Schulung an französischer Rokokopoesie entsprang Götzens Übersetzung von Gressets graziöser Papageiengeschichte „Vert-Vert" („Paperle"), sowie seine eigene vielbewunderte Elegie „Die Mädcheninsel". Der Dichter verkleidet hier seine arkadische Sehnsucht in den unschuldigen Traum von einem sonderbaren Glück: in einem hundertjährigen Leben als König und Priester über eine Insel herrschen zu können, die Aphrodite mit anmutigen Mädchen bevölkert hat.

Gleim, an sich sehr wohltätig, und als unverheirateter Domsekretär zu Halberstadt materieller Sorgen überhoben, war besonders freigebig und hilfsbereit, wenn es die Förderung dichterischer Talente galt. Und so umgab er sich seit Ende der sechziger Jahre mit einem Kreise jüngerer Leute und Verehrer, die die Tendenzen der deutschen Anakreontiker eifrig pflegten und mit neuen Bestrebungen bereicherten. Das war der Kreis der sog. Halberstädter Dichter. Er löste sich allerdings schon nach kurzem Bestande wieder auf, da der Tod in die Reihen seiner Mitglieder Lücken riß, und der eine oder andere der Genossen aus beruflichen und sonstigen Gründen Halberstadt verließ. Zu einer Dichtervereinigung, die sich so eng um „Vater Gleim" gruppiert hätte, wie dieser Zirkel, ist es dann auch nicht mehr gekommen. An Freunden hat es freilich auch späterhin dem gastlichen Domsekretär nie gefehlt, wie denn sein Domizil bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts eine Literatenherberge ist, die sich nur mit Justinus Kerners Heim im 19. Jahrhundert vergleichen läßt. Für Gleim war überhaupt sein Haus im wahrsten Sinne seine Burg. In sie verschanzte er sich immer hartnäckiger, als die brutalen Ereignisse der französischen Revolution seine

altpreußische, königstreue Gesinnung beleidigten und sein geistiges Epikureertum störten. Da hat er mit seinen Getreuen in seinem „Hüttchen" sein geruhsames Lebensideal wiederherzustellen gesucht und aus der Rolle eines „Hüttners" heraus sogar eine Sammlung von Liedern gedichtet. Er hat so der dem Anachoretentum stets zuneigenden deutschen Empfindsamkeit nochmals einen kräftigen Anstoß versetzt, dessen letzte Nachwirkungen man noch in der seltsamen Hüttchenschwärmerei des Uracher Klosterschülers Mörike verspürt.

Die unmännlichste Persönlichkeit des Halberstädter Dichterkreises war Johann Georg Jacobi (1740—1814), den Gleim 1769 von Halle nach seinem Wohnort herüberzog. Zu den Anregungen, die auch dieser Jünger von der deutschen und französischen Anakreontik erhielt, waren früh noch solche von der bildenden Kunst hinzugekommen, nicht so sehr von der Malerei eines Watteau und Boucher als von der spät-helleniſtischen Steinschneidekunst, den niedlichen Gemmen. Und so war denn eine empfindsame Verzärtelung der neue Zug, den Jacobi in die deutsche Anakreontik hineintrug. Er tändelte mit der Figur Amors am kindlichsten und wußte die Schar der Liebesgötter in seinen Gedichten kaum unterzubringen. Das Täubchen, das durch Lieder angelockt, sich auf Amors Bogen setzt, Amoretten mit goldenem Haare und kleinen goldenen Flügeln, den schlummernden Amor umtanzend und Verse von Anakreon singend: das sind typische Bildchen dieser Miniaturlyrik. Und wenn in solchen Versen die sonst Furcht erregenden Schreie der Eule als harmlos gedeutet werden, weil mit ihnen der männliche Nachtvogel dem Eulenmädchen nur „zärtlich sagen" wolle, „daß sie für ihn die Schönste sei", so haben wir auch gleich ein Beispiel für die süßliche Empfindelei in Jacobis Jugenddichtung. Dabei soll freilich nicht verkannt werden, daß trotz solcher Auswüchse in dieser Anakreontik doch mehr Phantasie und auch Poesie liegt als in den immer etwas nüchternen, trockenen und den Stubengeruch nie völlig abstreifenden scherzhaften Liedern Gleims, zumal Jacobi durch den milden Fluß und die weiche gedämpfte Tönung seiner Verse ungemein einschmeichelnd auf das Ohr wirkt. Auch hat er in seinen Gedichten nach 1769 den Amor und die Amoretten verabschiedet und das Spiel mit ihnen den anderen Halberstädter Genossen überlassen. Aber noch seine reifste, schon vom Tone des Volksliedes und

von der Kunst des jungen Goethe berührte Lyrik hat sich über das enge Gesichtsfeld der schäferlichen Anakreontik nie völlig erhoben.

Je offenkundiger sich auch in der deutschen Literatur das schwere Hochbarock zu den leichteren und bewegteren Formen des Rokoko entwickelt, desto erkennbarer werden die Gestalten der antiken Grazien, die in der Dichtung des 17. Jahrhunderts nicht viel mehr als mythologisches Requisit bedeuteten, poetische Verkörperung eines neuen Anmutsbegriffes. Da die Gedichte des Anakreon neben der griechischen Anthologie die Hauptquelle für den Grazienkult sind, wird dieser in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts auch so recht erst durch Gleim, Uz und Götz lebendig, weshalb man die ganze Richtung auch Grazienpoesie genannt hat. Als dann die Jünger des Halberstädter Kreises auf den Plan traten, hatte sich nun aber auch Wieland schon zu einer Graziendichtung bekannt und in seiner „Musarion" sogar das Schlagwort von einer Grazienphilosophie geprägt. Von Wieland angeregt, wird J. G. Jacobi der eifrigste Vertreter des Grazienkultes im Gleimschen Kreise. Wenn bis dahin im Begriff der Grazien die französische Auffassung überwog, die das Graziöse nur im sinnlichen Reize, allenfalls mit einem Zusatz von „esprit" suchte, so hat Jacobi in Anlehnung an Shaftesburys moral grace und an das Ideal der Kalokagathia dem Grazienbegriff eine ethische Färbung gegeben. Er spricht in seinem anakreontischen Roman „Charmides und Theone" von einer sittlichen Grazie und läßt das Liebespaar der Erzählung eine Grazienschule gründen. Zweifellos haben ihn solch pädagogische Absichten auch zur Herausgabe der von 1774—1777 erschienenen „Iris" bewogen. Diese für das geistige Leben jener Jahre immerhin bedeutsame Zeitschrift setzte sich wie einst Gottscheds berühmte moralische Wochenschrift vor allem die Erziehung und Bildung der Frau zum Ziel. Nicht nur mit poetischen Beiträgen, unter denen sich auch Gedichte des jungen Goethe befinden, auch mit belehrenden Artikeln, mit Frauenzimmerbriefen und einer ständigen Rubrik „Damenbibliothek" hat hier Jacobi auf die gesellschaftliche Heranbildung der weiblichen Jugend jedenfalls viel tiefer eingewirkt als der Theologe Hermes mit der trockenen Moralpaukerei seiner Romane.

Die empfindsamen Neigungen des Halberstädter Dichterkreises bereiteten auch einem Roman des englischen Humoristen Lawrence

Sterne: „Empfindsame Reise durch Frankreich und Italien" (1768) eine geradezu enthusiastische Aufnahme. Diese anmutige, 1768 von Johann Joachim Bode gewandt verdeutschte Dichtung ist keine Reisebeschreibung herkömmlichen Stils. Sie bietet weder Landschaftsschilderungen, noch beschäftigt sie sich mit den Sehenswürdigkeiten von Ländern und Städten. Gerade was dem „kuriösen" Reisenden der Barockzeit wertvoll war, läßt das Buch außer acht. Yorik, der nicht nur Frankreich, sondern auch Italien durchpilgern will, kommt übrigens gar nicht über Savoyen hinaus. Aber das tut nichts zur Sache. Das Wesentliche an der Erzählung ist die Art, wie der Reisende auch auf das geringste seiner Abenteuer reagiert. Denn an allem, was ihm begegnet, schult, erzieht und verfeinert er sein Selbst. Seine Fahrt ist, wie er sagt, eine stille Reise des Herzens, um der Natur und den von ihr erzeugten Wirkungen nachzugehen, und erhöhte Menschenliebe und Menschenduldung soll der Ertrag seiner Wanderung sein. Yorik wird durch jedes Mitleid erheischende Vorkommnis sogleich bis zu Tränen gerührt, er umschließt Menschen und Tiere mit den gleichen Sympathien, bekämpft unerbittlich jede unlautere Wallung in sich und wird durch beständiges Abhören seiner zartesten inneren Regungen sein eigener Beichtvater. Die ganze Fülle von Empfindungen, die in einem solch mimosenhaften Gemüt durch Reiseeindrücke ausgelöst werden, vor uns auszubreiten und zu entfalten, ist die Absicht von Sternes Roman. Sein Erfolg in Deutschland war durchschlagend. Die hingebungsvolle Weichheit im Charakter des englischen Reisenden, die Schrankenlosigkeit seiner Mitleidsregungen, das sanfte Ausströmen seiner Gefühle wird bald das erklärte Lebens- und Bildungsideal der deutschen Empfindsamen beiderlei Geschlechts. Und bei der Begeisterung für die Sentimentalitäten in Yoriks Reiseberichten übersah man wohl ganz das vielbedeutende Augenzwinkern des Humoristen, der auch hier immer hinter den rührseligen Ereignissen steht und besonders in Episoden von verhaltener Erotik die Ironie des Schalks hinter der ernsthaften Geste des Tugendbeschwörers mit einer Gewandtheit verbirgt, die ihm unter allen seinen deutschen Nachahmern nur Wieland abzulauschen vermochte.

Nach dem Vorbild der „empfindsamen Reise", aber nicht in durchgehender Prosa, sondern im beliebten genre mêlé, schrieb J. G.

Jacobi seine „Winterreise" (1769). Humorvolle Züge fehlen der kleinen Erzählung ganz, doch wird darin die englische Rührseligkeit vom Dichter noch überboten. Nicht im Umgange mit Menschen erprobt er sein zartes Gemüt. Ein edler Jesuit und ein gutmütiger Klosterbruder, eine Kopie des berühmten Franziskaners Lorenzo in Sternes Roman, sind die einzigen interessantern Bekanntschaften, die der Reisende macht. Dafür aber erschließt sich dessen Herz allen Naturdingen in gefühlvollen Wallungen und nach Yoriks Art natürlich auch den verfolgten Tieren. Einer Nachtigall, die durch das Fällen eines Baumes ihren Nistort verloren hat und einem Taubenpaar, das des Schlächters Hand verschonte, gelten empfindungsvolle Betrachtungen des sinnigen Beschauers. Jacobis „Sommerreise" (1770), gleichfalls im genre mêlé verfaßt, macht mit einer satirisch angehauchten Reflexion über den Toilettentisch der Damen und mit einem flüchtig entworfenen Bild von den Verwüstungen des Krieges den schwachen Versuch, sich über das Niveau der rein empfindsamen und idyllischen Winterreise etwas zu erheben.

Viel stärker als Sterne, geschweige denn Jacobi, betonte gegen das Ende des Jahrhunderts den erzieherischen Zweck des Reisens der sächsische Edelmann August Moriz von Thümmel in seiner „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich" (1791—1805). Diese graziöse Dichtung, zweifellos die künstlerisch wertvollste unter allen im genre melé verfaßten deutschen Reisebeschreibungen, gewinnt durch ihr psychologisches Grundproblem allerdings bereits die Bedeutung eines Romans. Der Held genest hier durch das Hinaustreten in die Welt allmählich von seiner Hypochondrie; doch geht die Kur nicht ohne zeitweilige Gefahren für seine leibliche und moralische Gesundheit ab. Daran erkennt man die Schule von Wielands Bildungsroman Agathon. Scharfe Beobachtungen südfranzösischer Kulturverhältnisse, freilich immer nur von der Feder eines auf Voltaire eingeschworenen deutschen Aufklärers festgehalten, erhöhen noch den rein literarischen Wert von Thümmels Erzählung.

In seinen „Versuchen über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter" (1763/64) lenkte Johann Nikolaus Meinhard die Blicke seiner Zeitgenossen wieder auf die großen Vertreter der italienischen Literatur, die mit ihren Werken schon die deutsche

Barockdichtung des 17. Jahrhunderts nachhaltig beeinflußt hatten. Zu einer Zeit, wo Klopstock in höchstem Odenschwung die seraphische Liebe besang, bedurfte es nur Meinhards Wink, um gerade für Petrarkas Lyrik ein neues Verständnis zu gewinnen. Etwas prätentiös hatte schon Gleim einige seiner Anakreonteen „Petrarchische Gedichte" (1764) betitelt. Ein Mitglied des Halberstädter Dichterkreises Klamer Eberhard Karl Schmidt (1746—1824) ging dann in der Petrarkaverehrung noch weiter und verherrlichte seine bald „Laura", bald „Minna" genannte Liebe in „Phantasien nach Petrarkas Manier" (1772). Aber wer sich mit schäferlicher Anakreontik abgibt, kann nicht zu gleicher Zeit auch den Aufschwung in himmlische Sphären mitmachen. Und so fehlt diesem Petrarkismus durchwegs der große Zug, der durch die Lyrik des Italieners geht. Auch die romanische Gedichtform des Sonettes, die nach ihrer großen Beliebtheit in der Barockzeit von Gottsched als „poetischer Unrat" beiseitegeschoben worden war, hat an Klamer Schmidt ihren Erneuerer gefunden. Die von ihm in den Jahrgängen 1776 und 1777 des „Teutschen Merkurs" veröffentlichten und teils in Alexandrinern, teils in fünffüßigen Jamben abgefaßten Sonette haben für die Gattung jedenfalls wieder weit mehr Interesse erweckt als einige vor Schmidt von andern unternommene Versuche, diese Gedichtform neuerdings in die deutsche Literatur einzuführen.

Ein anderes Mitglied des Halberstädter Kreises, Leopold Friedrich Günther von Göcking (1748—1828), der Freund Gottfried August Bürgers und zeitweiliger Herausgeber des Göttinger Musenalmanachs, bevorzugte als Dichter die Versepistel („Episteln", 1772), die nach französischen Vorbildern und nach dem unverwüstlichen Beispiel Horazens von den Halberstädtern nicht minder eifrig gepflegt wurde als von den Bremer Beiträgern und Gleims anakreontischen Freunden. In versifizierten Briefen verfaßte Göcking auch seinen 1777 erschienenen Herzensroman „Lieder zweier Liebender". Unter der Maske des Liebespaares Amaranth und Nantchen erzählt uns hier der Dichter größtenteils nur die Geschichte seiner eigenen Beziehungen zu seiner späteren Frau, nicht ohne empfindsame Züge und rokokohafte Verzierung, aber doch mit einer Wärme und Natürlichkeit, die schon die Zeitgenossen den erlebten Inhalt dieser Lieder erraten ließ.

Das Sinngedicht haben fast alle Halberstädter gepflegt, besonders rührig auf diesem Felde waren Gleim und Göcking. Von ersterem kam denn auch eine Anregung, die in diesem Kreise für kurze Zeit zu einer ausgesprochenen literarischen Epigrammatik führte. Stachlige Reimereien der dichtenden Genossen wurden seit Anfang 1774 jeden Morgen in einer herumgehenden Büchse gesammelt, am Sonnabend vorgelesen, und das aus der Sammlung dieser Einfälle entstandene Manuskript erhielt die etwas hochtrabende Bezeichnung eines „Bundesbuches". Das Ziel der literarischen Angriffslust bildeten hier die den Halberstädtern mißgünstig gesinnten Kritiker und Journalisten. Dabei traf Leute, die wie Nicolai im Sebaldus Nothanker den süßlichen Jacobi als „Herrn von Säugling" verspottet hatten, der volle Zorn der gereizten Dichtergemeinde. Im ganzen aber kam diese Epigrammatik über eine mehr oder minder boshafte Hechelei nicht hinaus. Ein Talent von stärkerer satirischer Eigenart hatten die Halberstädter damals schon an dem jungen Johann Benjamin Michaelis (1746 bis 1772) durch den Tod verloren und der einzige, der es mit dem Verstorbenen an kritischer Negation hätte aufnehmen können, stand außerhalb der Schule Gleims, wiewohl er mit deren Mitgliedern Göcking und Schmidt zeitlebens gute Freundschaft hielt. Das war der 1774 zu Wernigerode im jugendlichen Alter von erst 25 Jahren an der Schwindsucht gestorbene Ludwig August Unzer.

Ihm war durch seinen Busenfreund, den französischen Lektor zu Ilfeld, Jakob Mauvillon, die Freigeisterei eingeimpft worden, und die neue Weltanschauung rang in seiner deutschen Seele jahrelang mit den Resten einer im frommen Elternhaus empfangenen religiösen Erziehung, bis sie über diese endlich einen vollen Sieg davontrug, der noch beim Tode Unzers in der Standhaftigkeit zum Ausdruck kam, mit der der Sterbende alle geistlichen Tröstungen von sich wies. Dazu kämpfte in dem Jüngling das klare Bewußtsein, durch ein unheilbares Leiden dem frühen Untergang geweiht zu sein, beständig mit der starken Sinnlichkeit und dem übermächtigen Lebenstrieb hektischer Naturen, und das alles ergibt das Bild einer zerrissenen, der Satire, Ironie, kurz, der Negation zuneigenden Persönlichkeit, die sich so wenig in den Kreis der selbstzufriedenen Halberstädter schickt. Wenn Unzer auch als Poet deren Manier mitmachte, so fühlte er sich doch innerlich von der wei-

bischen Empfindsamkeit eines Gleim und Jacobi abgestoßen. Welche Stellung er in Wirklichkeit zu den geistigen Wandlungen der Zeit einnahm, zeigt deutlich sein 1771/1772 mit Mauvillon herausgegebener Briefwechsel „Über den Werth einiger teutschen Dichter". Die Kühnheit, mit der darin dem deutschen Publikum seine Urteilslosigkeit in literarischen Fragen, seine trostlose Abhängigkeit von der Geistesrichtung einer despotisch auftretenden Kritikerzunft vorgehalten wird, die ungerechte Heftigkeit, mit der hier der allverehrte Gellert in jeder Beziehung seines dichterischen Ruhmes entkleidet und zu einem Schriftsteller der Landpastorentöchter gestempelt wird, mutet wie eine kräftige Ouvertüre zu dem unmittelbar bevorstehenden Auftreten der Stürmer und Dränger an. Von diesen scheiden jedoch Unzer noch die ganz anders gearteten Grundlagen seiner Bildung. Er hatte größte Hochachtung vor Voltaire, Wieland und Ramler und nicht von den Engländern erhoffte er das Heil der deutschen Literatur, sondern von den Italienern. Vor allem aber ist er ein Feind der Empfindsamkeit. Wie er Gellert vorwiegend und nicht mit Unrecht deshalb bekämpft, weil durch seine große Beliebtheit eine Verwässerung des ästhetischen Urteils und eine Verweichlichung des ganzen Nationalcharakters eingetreten sei, so lehnt er auch Young ab, weil durch dessen vielgelesene „Nachtgedanken" den Deutschen die Lebensfreude und damit zugleich die Aktionskraft unterbunden werde.

Dem Halberstädter Dichterkreis, von dessen Mitgliedern wir bisher Gleim, Klamer Schmidt, Göcking, Michaelis und J. G. Jacobi kennenlernten, gehörte auch der zu Langewiesen in Thüringen geborene Wilhelm Heinse (1746—1803), freilich nur kurze Zeit, an. Schon 1774 entführte Jacobi den jungen hochbegabten Mann, der seinen Ruf damals durch eine Petronübersetzung „Begebenheiten des Enkolp" und durch eine Übertragung von Dorats frivolem Gedicht „Die Kirschen" stark geschädigt hatte, als Mitarbeiter an der „Iris" von Halberstadt nach Düsseldorf. Heinse segelt in diesen Jahren noch ganz im Fahrwasser der Halberstädter und Anregungen aus diesem Kreise wirken auch in seiner spätern Kunst noch nach; nicht gerade die Schwärmerei für Wielands Grazienphilosophie, die sich der sinnenfrohe Thüringer schon 1774 mit seiner „Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse" von der Seele schrieb, aber seine in Halberstadt eingesogene Be-

geisterung für italienisches Schrifttum, die ihn bald zu Übersetzungen aus Ariost und Tasso trieb und die Vorbedingung gewesen ist für sein tieferes Eindringen in den Geist des Rinascimento.

In seinen jungen Jahren war Gleim auch mit dem preußischen Offizier Ewald Christian von Kleist (geb. 1715) eng befreundet, einem pommerschen Adeligen, der nach beispiellos tapferer Gegenwehr in der Schlacht bei Kunersdorf schwer verwundet wurde und am 24. August 1759 zu Frankfurt a. O. starb.

Der Dichter Kleist hat wenig Martialisches an sich. Die Siege des Siebenjährigen Krieges begeistert zu feiern, überließ er andern. Er ist im Gegenteil nie müde geworden, die Verheerungen einer Schlacht in den düstersten Farben zu schildern, und wenn er sich mitten aus dem Kampfgetümmel zurücksehnt nach der Ruhe eines ländlichen Aufenthaltes, so war das bei ihm gewiß mehr als anakreontische Allüre. Ihm, der sich in jeder kriegerischen Unternehmung bewährte, war gleichwohl ein friedliches Leben in Gottes freier Natur Herzensbedürfnis. Selbst in der soldatischen „Ode an die preußische Armee" gilt seine Sorge dem bedrängten Landmann, den er ungestört wissen will, da er des Kriegers Feind nicht ist. Wie bei Körner hat auch bei Kleist der Ruhm des Dichters an dem des Helden die stärkste Stütze gefunden. Heut urteilen wir über seine poetische Begabung kühler. Was er an Poesien in Anlehnung an die Ideendichtung eines Haller und Hagedorn, an die trinkfrohe Lyrik der Anakreontiker oder an die Erzählungskunst eines Gellert schuf, das ist nun ebenso vergessen wie sein Beitrag zu der auch im 18. Jahrhundert noch immer blühenden Epigrammatik. Nur als Sänger des Frühlings und als Verfasser der einen oder andern gemütvollen Idylle lebt der Dichter im Andenken seines Volkes noch fort.

Die stoffliche Anregung zu seinem „Frühling" (1749) erhielt er von den „Jahreszeiten" des Engländers Thomson. Er lernt das für die Entwicklung des Landschaftsgefühls im Zeitalter des Rokoko bedeutsame Lehrgedicht in einer schon 1745 erschienenen Übersetzung von Brockes kennen. Aber statt des fünffüßigen Jambus wählte Kleist für sein Gedicht das Versmaß aus Uzens Frühlingsode und bildete es zu einem mit einem Auftakt versehenen Hexameter um. Sein englisches Vorbild hat der deutsche Dichter ohne Frage an Wärme, Innigkeit und Farbigkeit überboten. Auch meldet sich bei ihm die barocke Alle-

gorisierungssucht, die noch Uzens Frühlingsgedicht seine Beweglichkeit raubte, bloß in der Personifizierung des Lenzes. Trotzdem ist aber auch Kleists „Frühling" von einem reinen Lyrikum noch weit entfernt. Wenn sich auch im letzten Abschnitt des Gedichtes keine begeisterte Apostrophe an den Dichter der Alpen fände, so verriete sich doch schon in den breitausgesponnenen Reflexionen, von denen die schildernden Partien des „Frühling" auch dort durchsetzt sind, wo sie sich einmal zu einer größeren Geschlossenheit abrunden wollen, überall die Schule des gedankenschweren Haller. Und wenn die Nachtviole gar als Sinnbild der Edlen aufgefaßt wird, die ihre Wohltaten im verborgenen tun, dann fühlen wir uns wieder ganz auf die Stufe von Brockes' dozierender Naturbetrachtung zurückversetzt. Lessings berühmte Verurteilung von Hallers ebenfalls noch ganz in Brockes' Manier entworfener Schilderung der Enziane hat daher auch die Naturbilder in Kleists Gedicht mitgetroffen. Freilich erstreckt sich Lessings Vorwurf auf die poetische Naturbeschreibung im Zeitalter des Rokoko überhaupt. Das Landschaftsbild in seiner Totalität zu erfassen und den damit verbundenen Stimmungsreiz festzuhalten, dazu war der Mensch dieser Epoche noch nicht fähig. Sein Auge klammert sich an die Einzelheiten des Landschaftsbildes, und seit Brockes kam noch der Wunsch hinzu, auch den Einzeleindruck weitgehend zu analysieren. Die alte Wißbegierde des Barocks, die sich antiquarisch in der Anhäufung trockensten Gelehrtenkrams äußerte, lebt hier noch einmal in naturwissenschaftlicher Färbung auf. Indessen verschuldet diese herkömmliche Manier, von der sich vorerst noch kein Dichter befreien konnte, die Unanschaulichkeit in Kleists Naturbildern nicht allein. Denn wo der Dichter, wie in der Schilderung des Bauernhofes sein Gesichtsfeld begrenzt und sich im großen und ganzen wenigstens an wirklich Sehbares hält, gelingt ihm immerhin ein Idyll von ziemlicher Geschlossenheit. Die Unanschaulichkeit des Gedichtes ist vielmehr darauf zurückzuführen, daß Kleist seine Frühlingslandschaft überhaupt weniger gesehen als gedacht hat. Von der rokokohaften Komposition und Idealisierung seiner Naturbilder soll hier nicht gesprochen werden. Sie wäre für das Zustandekommen eines ruhigen Gesamteindruckes kein Hindernis. Aber die Unbedenklichkeit, mit der der Dichter beständig seinen Blickpunkt wechselt und Schaubares mit schlechthin Unschaubarem, rein Erdachtem zu einer einzigen

Gesichtsempfindung vermengt, entzieht seiner Schilderungskunst von vornherein jede sichere Grundlage. Wenn Kleist von einer Anhöhe seinen Blick über Tal und Ebene schweifen läßt, dann erfaßt er vorerst wohl das Gesichtsfeld in perspektivischer Schau. Er sieht „sich schmälernde Beeten" von bunten Mohnblumen mit grünem Weizen durchsetzt und von blühendem Flachs durchkreuzt. Und am Schluß der Schilderung vermittelt der über den Buchenwald und die Rebengelände zu den Höhen aufsteigende Blick auch wieder ein anschaulicher gegliedertes Bild, aber allem perspektivischen Sehen, ja allem Sehen überhaupt wird Hohn gesprochen, wenn der Dichter nicht allein den glänzenden Spiegel des Meeres in der Ferne bemerkt, sondern auch das Meeresgestade mit seinen Muscheln und farbigen Steinen und die in den Wogen sich tummelnden Fische und Seeriesen! Ja Kleist ist sogar kapabel, von einem Standpunkt aus zu beobachten, wie Hirsche durch Büsche brechen, über Klüfte, Gewässer und Rohr hinwegsetzen, wie Rosse den Wald mit flatternden Mähnen durchstreifen, sich in den Fluß werfen und die Felsen hinanklimmen, wie Stiere vorüberjagen, die das Erdreich aufwühlen, „in Höhlen taumeln" und von Klippen stürzen. Bei alledem ist dem Leser zumute, als müßte er mit dem Auge dem tanzenden Spiel von Spiegelrefleren folgen, und er legt das Gedicht mit dem Gefühl einer Erleichterung aus der Hand, das aber mit der Suggestion einer heiteren Frühlingsstimmung nichts zu tun hat.

Als Idyllendichter lehnte sich Kleist zumeist an Geßner an und wenn er auch dessen Süßlichkeit vermied, ein sentimentaler Grundton stimmt auch seine Idyllen wehmütig weich. Das Menschenherz offenbart sich hier weniger in der anakreontischen Fröhlichkeit des Scherzens, Singens und Küssens als in den sanften Regungen der Milde, Frömmigkeit und Treue. Daß der Dichter mit einer anspruchslosen Gärtneridylle „Cephis" und mit seiner Fischeridylle „Irin" den Bezirk des auch von ihm gepflegten reinen Hirtenidylls erweiterte, sei ihm als stoffgeschichtliches Verdienst gebucht. „Irin" ist vielleicht die geschlossenste und gemütvollste seiner Schöpfungen. Handlungsarm, im Grunde nur eine Anpreisung des anakreontischen Ideals von einem friedsam-frommen und leidenschaftslosen Leben in der Natur, enthält diese Idylle doch in der Gestalt des alten Fischers und seines aufmerksamen Sohnes zwei anziehende Figuren und der Abendfrieden, von

dem die kleine Gruppe umfangen wird, ist mit der Zartheit eines echten Dichtergemütes empfunden, mag auch das Landschaftsbild selbst mit dem flüsternden Hain, den welligen grünen Saaten und dem einsam auf dem Wasser dahinziehenden Schwan wieder ganz rokokohaft stilisiert sein, mag auch das Meer nur wie ein Teich in einer französischen Gartenanlage gesehen und der Rhythmus des Wogenganges in dem aufgeregten und muntern Spiel der Seetiere noch ganz auf barocke Art empfunden sein!

Unter Verkennung seiner ausgesprochen lyrischen Begabung wagte sich Kleist auch an ein Epos „Cissides und Paches" (1759) und an ein dreiaktiges Trauerspiel „Seneca" (1758). Beide Schöpfungen verdienen nur wegen des stoischen Geistes, der sie durchweht, sozusagen als poetische Gesinnungsdenkmäler aus dem Siebenjährigen Kriege Erwähnung. Dem kleinen, in fünffüßigen reimlosen Jamben verfaßten Epos ist ein gewisser Kunstwert nicht ganz abzusprechen. Wenigstens hörte die Generation, die Zorndorf und Hochkirch eben miterlebt hatte, aus den etwas blutrünstig geschilderten Kämpfen, die im Gedicht ein totgeweihtes Freundespaar bei der heldenmütigen Verteidigung einer kleinen Festung dem übermächtigen Feinde liefert, den Widerhall der jüngsten Zeitereignisse heraus. Ganz unzugänglich aber ist uns heute Kleists Prosadrama. Seneca, der schon Rom verlassen hat, aber wieder dahin zurückkehrt in der Hoffnung, Nero doch noch bessern zu können, und nun seinen patriotischen Entschluß mit dem Tode büßt; Polybius, der, um den Freund zu retten, für ihn sterben will und Pompeja, die aus Schmerz über den Verlust ihres Gatten Selbstmord begeht: das sind durchwegs Figuren, die der friderizianischen Epoche als Heilige und Märtyrer erscheinen konnten, bühnenwirksame Gestalten aber sind sie keinesfalls.

Durften wir Klopstock von der einen Seite seiner Kunst her als den Vollender des religiösen Literaturbarocks auffassen, begegneten wir in Lessing dem Denker und Dichter, der die rationalistische Renaissance ihrer höchsten und edelsten Entwicklung zuführte, so war auch dem Rokokoklassizismus erst in dem dritten bedeutenden Schriftsteller dieser Zeit ein Höhepunkt beschieden. Wie die religiöse Richtung in der deutschen Barockpoesie erst hundert Jahre nach Gryphius und den Pegnitz-Schäfern in Klopstock ihren Meister erhielt, so stellte sich auch erst jetzt

für die weltliche Richtung des Literaturbarocks der starke Vertreter ein, der ihr im 17. Jahrhundert noch gefehlt hatte. Wir meinen die deutsche Barockdichtung, soweit sie der menschlichen Sinnlichkeit Rechnung trug, soweit sie sich an Farben und Wohlgerüchen wie überhaupt an der Entfaltung eines wahrhaft königlichen Prunkes berauschte, soweit sie ihre helle Freude an wunderbaren Zufällen kundgab, soweit sie sich aus den Kläglichkeiten der realen Welt in die idealen Fernen des Orients oder der Antike hinüberträumte oder in die parfümierten Unschuldsparadiese ihrer Schäfereien und soweit sie endlich in der galanten Poesie die Erotik fast zum ausschließlichen Gegenstand der künstlerischen Aussprache machte. Durch Meinhards Buch waren die romanischen Dichter der Vergangenheit wieder zu Ehren gekommen, und damit waren zugleich aufs neue die Grundbedingungen wirksam geworden, die einstmals innerhalb der Opitzschen Renaissance-Poesie den Übergang zum ausgesprochenen Barockstil herbeigeführt hatten. Es war kein Zufall, daß Meinhards Werk damals so einschlug. Man suchte in der verstandesdürren Gottschedzeit nicht nur nach einer Labung der Phantasie, sondern auch der um sich greifende Sensualismus begann bereits immer lauter seine künstlerischen Anforderungen zu stellen. Es ist doch sehr bezeichnend, daß ein so begeisterter Freund der Italiener wie Unzer trotz seiner Irreligiosität dem Katholizismus vor dem lehrhaften Protestantismus bei weitem den Vorzug gibt, nur weil er auf die Sinne wirke. So erwacht denn wieder ein Kunstwollen, das im Grunde dem des 17. Jahrhunderts ähnlich ist und ringt nach dichterischem Ausdruck. Freilich ist es durch die bestimmenden Mächte der neuen Zeit, in der es sich nun ausleben muß, vor allem durch den entscheidenden Einfluß französischen Schrifttums und den umsichgreifenden Hedonismus einer epikureischen Weltanschauung stark modifiziert worden. Alles, was von barockem Reichtum in der deutschen Dichtung jetzt wieder zu Glanze kommt, hat schon die Wandlung zum Rokoko mitgemacht, die sich am Barockstil auch in der Malerei, Skulptur, Architektur und selbst in der Musik vollzieht und als letzter und zugleich genialster Vertreter dieser ausmündenden Kunstströmung erscheint in unserer Literatur: Christoph Martin Wieland. In seiner Dichtung schimmern die barocken Grundlagen noch überall durch und geben ihr ein von der Anakreontik, diesem literarischen Rokoko in Reinkultur,

doch vielfach abweichendes Gepräge. Wieland ist aber auch der letzte Dichter des je ne sais quoi. Diese Redewendung, die gerade für die deutsche galante Lyrik des ausgehenden 17. Jahrhunderts so charakteristisch ist, hat man wohl lange bloß für eine poetische Floskel angesehen. Heute erblickt man darin sozusagen eine „petite perception" vom irrealen Faktor, der sich in unserem seelischen Besitz neben allem vernunftmäßig klar Erkannten bemerkbar macht. Unser Dichter wird nicht müde, das je ne sais quoi in seinen Werken abzuwandeln und noch im Oberon begegnen wir Versen wie: „Ein unbekanntes Was, das ihn wie ein Magnet Nach Bagdad zieht" oder „Er wird darin, ich weiß nicht was, gewahr."

Am 5. September 1733 im schwäbischen Oberholzheim bei Biberach als Sohn eines Pfarrers geboren, hatte Wieland während einer ganz pietistischen Jugenderziehung auf der Schule Klosterbergen bei Magdeburg doch auch schon starke Einwirkungen von seiten der französischen und deutschen Aufklärung an sich erfahren und war, durch einen Erfurter Privatgelehrten in dieser freigeistigen Richtung noch bestärkt, 1750 nicht ohne religiöse Zweifel in das Elternhaus zurückgekehrt. Aber die schwärmerische Jugendliebe zu Sophie Guttermann, einer Verwandten, gab der Denk- und Fühlweise des Siebzehnjährigen doch wieder einen ganz idealistischen Schwung und stand als Leitstern über den ersten literarischen Versuchen, die Wieland 1751 als Student der Rechte in Tübingen niederschrieb. Schon im folgenden Jahre gewann er durch seine Schriftstellerei Verbindung mit Bodmer, der nach der herben Enttäuschung, die er an Klopstock erlitten hatte, auch seinerseits nach jungen verheißungsvollen Talenten Ausschau hielt. Wieland hatte dem berühmten Manne vier Gesänge eines unreifen Epos „Hermann" zugesendet, das sich in der Form an Homer, Vergil und an den „Messias", in den Motiven aber an Lohensteins „Arminius" manchmal noch bis zu wörtlicher Übereinstimmung anlehnte. Nur nach langem, vorsichtigem Zögern ließ diesmal Bodmer wie einst an Klopstock nun an den blutjungen Schwaben eine Einladung nach Zürich ergehen, der dieser auch im Herbst 1752 freudig Folge leistete. Und die Schweizer konnten, einige ihr Parteiprogramm störende Züge abgerechnet, mit allem, was außer dem „Hermann" und einigen klopstockisierenden Oden an Dichtungen des literarischen Neulings bisher

vorlag, zufrieden sein. Auf eine Anregung seiner Sophie hin hatte er mit einem in Alexandrinern verfaßten und von platonischen und leibnizischen Ideen erfüllten Lehrgedicht „Die Natur der Dinge" (1751) eine Art Gegenschrift auf das Poem „De natura rerum" des antiken Materialisten Lucrez geliefert. Er hatte ferner mit Klopstockscher Begeisterung in einem „Lobgesang auf die Liebe" diese hehre Empfindung als Schöpferin der Welten gepriesen. Aber bezeichnend für sein leicht beeinflußbares Talent hatte Wieland, verführt vom satirischen Reiz der Épîtres diverses des deutschen Barons von Bar, fast gleichzeitig auch in „Moralischen Briefen" (1752) eine durchaus praktische Lebensweisheit gelehrt, die in Sokrates ihren Mittelpunkt suchte. Und er hatte sich in einem „Anti-Ovid" (1752) wohl gegen des Römers leichtfertige Auffassung der Liebe gewendet, dabei aber von der empfindsamen Liebe eine recht sinnliche Schilderung entworfen. Indessen nahm Wielands dichterische Entwicklung aus solchem Hin- und Herschwanken vorerst ihren weitern Verlauf doch noch ganz nach der sublim-geistigen Richtung hin, wie schon die auf den Anti-Ovid folgenden moralischen „Erzählungen" (1752) zeigten. In Zürich verlor sich dann die Phantasie des Dichters, getragen von seiner Sehnsucht nach der fernen Geliebten, völlig in ätherische Regionen, und hatte er noch kurz zuvor in Nachahmung der Episteln von Bars „Moralische Briefe" verfaßt, so schrieb er jetzt nach dem Vorbild der Elisabeth Rowe „Briefe von Verstorbenen an hinterlassene Freunde" (1753), worin farbentrunkene Schilderungen vom Jenseits die noch Erdgebundenen läutern und trösten und auf die Tugend als die wahre Bestimmung des Menschen hinweisen sollen. Und wenn schon solch übersinnliche Korrespondenz wohl das Maß von göttlicher Begeisterung überschritt, das Bodmer seinem Schüler gewünscht hatte, so bewies ihm dieser doch auch wieder mit einer Patriarchade „Der geprüfte Abraham" (1753), wie sehr er sich die vorbildliche Dichtung seines Meisters angelegen sein ließ. Der Jüngling schien also in der Tat die kühnsten Hoffnungen Bodmers erfüllen zu wollen. Er unterwirft sich dessen Diktatorendünkel, schwärmt auch weiterhin für Klopstock, greift als Parteigänger der Schweizer mit einer polemischen Schrift in den Kampf gegen Leipzig ein, gibt sich als Mitarbeiter an einer andern von Bodmer verfaßten Streitschrift aus, eifert gegen die tändelnde Poesie der Anakreontiker noch un-

duldsamer als sein Gönner und erweist diesem neben der Gefolgstreue auch freundschaftlichste Zuneigung. Mitten in dieser literarischen Geschäftigkeit erreicht den Dichter die Nachricht von der Vermählung seiner Sophie mit dem kurmainzischen Hofrat von Laroche. Die Rückwirkung dieser Kunde auf seine seelische Verfassung, die Lockerung seiner Abhängigkeit von Bodmer, die mit dem Auszug aus dessen Haus und mit der Beschäftigung als Privatlehrer Hand in Hand geht, läßt allmählich in Wieland eine immer selbständigere Persönlichkeit heranreifen. Dazu kommt sein von Bodmer eifersüchtig überwachter Verkehr mit einigen Züricher Frauen, die sich für die schwärmerisch elegischen Stimmungen des unglücklich Liebenden besonders empfänglich zeigten. Es war ein weiblicher Kreis, etwa dem Darmstädter Zirkel zu vergleichen, der den jungen Goethe zwanzig Jahre später in seinem Banne hielt, nur daß darüber nicht wie dort der Reiz der Jugend lag. Denn von Wielands Freundinnen hatte doch die Witwe Grebel-Lochmann und die Amtmännin Grebel schon das „gefährliche" Alter erreicht und die religiös-empfindsame Schwärmerei war hier wohl auch nicht so ehrlich wie in Darmstadt, sondern zum Teil Deckmantel für ganz weltliche Wünsche. Immerhin wird unter dem Einfluß dieser Frauen, von denen eine der jüngsten, das Fräulein Elisabeth von Meyer-Knonau, nach Wielands eigenen Worten mehr in einer „Zauberwelt von dichterischen und mystischen Ideen" als in der wirklichen lebte, sein platonischer Idealismus und seine Tugendschwärmerei bis ins Ekstatische gesteigert und bis zu christlich-mönchischer Sinnenfeindlichkeit verfärbt, so daß sich schon in dieser mystisch-religiösen Epoche unsers Dichters eine Kluft zwischen seiner sublimen Gefühlswelt und Bodmers im Grunde doch ganz schwungloser Natur zu öffnen begann.

Die frömmelnde Aszese des jungen Mannes fand in den sentimentalen Seelenergüssen der „Sympathien" (1755) und in den sprachlich an die Psalmen erinnernden „Empfindungen eines Christen" (1756) ihren schwärmerischesten und zugleich unduldsamsten Ausdruck. Denn wenn man auch heute die heftigen Invektiven belächeln mag, die Wieland in den „Sympathien" gegen die sinnlich-fröhlichen Anakreontiker schleuderte, so zeigt doch die Art, wie er in einer die „Empfindungen" begleitenden „Zuschrift" die lose Poetenzunft dem einflußreichen Berliner Hofprediger Sack geradezu denunzierte, welche üble Rückwirkung

die fanatische Verblendung nachgerade auf den Charakter des Dichters auszuüben begann.

Um das Jahr 1756 löst sich die unnatürliche seelische Spannung Wielands und neue Bildungserlebnisse geben ihm allmählich seine spätere literarische Physiognomie. Mit seiner Entfremdung von den Zürichern festigte sich sein Verhältnis zu dem jungen Brugger Arzte und Populärphilosophen Johann Georg Zimmermann, der bald darauf in seinem Buch „Von dem Nationalstolze" (1758) seinen Freund einen aufklärerischen Kosmopolitismus lehrte und in seinem Hauptwerk „Über die Einsamkeit" (1784/85) gegen die Aszese des Mönchstums und der katholischen Heiligen keine geringere Abneigung zeigte, als Wieland in seinen späteren Schriften selbst. Indessen war für diesen einstweilen Sokrates noch immer philosophisches Ideal. Nur sah er ihn jetzt nicht mehr einseitig mit den Augen des Idealisten Plato, sondern des Realisten Xenophon, für dessen bedeutsamen Erziehungsroman, die Kyrupädie, Wieland nun ein immer tieferes Verständnis gewinnt. Bald verbinden sich mit seinen Sympathien für den Griechen solche für den Engländer Shaftesbury und zu diesen geistigen Führern gesellt sich auch schon der antike Spötter Lukian, der, aus einer der kulturellen Atmosphäre des 18. Jahrhunders nicht unähnlichen griechischen Geschichtsepoche erwachsen, manche Verwandtschaft mit unserem satirisch veranlagten Dichter zeigt. Und endlich beschleunigte ein Jahr, das Wieland in Bern verbrachte, sein Verkehr und seine Verlobung mit der unschönen, aber ungemein kenntnisreichen und nicht schwärmerisch veranlagten Julie von Bondely, seinen langsamen Abstieg von ätherischen Höhen zu ebener Erde.

Aus der intensiven Beschäftigung mit Xenophon erwachsen die beiden Dichtungen „Araspes und Panthea" (1760) und „Cyrus" (1759). Die aus der Kyrupädie geschöpfte und in Dialogform verfaßte Prosaerzählung „Araspes und Panthea" verrät schon im sprachlichen Glanz und Schmelz ihrer schönsten Stellen, daß diesmal eigenes Erleben dem Dichter den Griffel geführt hat. Cyrus, der dem Araspes die schöne Gefangene Panthea zur Obhut anvertraute, um den weltunkundigen Freund, der sich in philosophischer Standhaftigkeit gegen alle sinnlichen Anfechtungen gefeit glaubte, eines Besseren zu belehren, behält am Ende Recht. Aus dem Stoiker ist gar bald ein verzweifelter

Liebhaber geworden, dem die Leidenschaft für die verheiratete Panthea beinahe den Verstand raubt. Wohl löst sich hier der Konflikt noch durch Araspes' mannhafte Entsagung. Aber mit dem vollen Sieg, den Wieland in dieser Erzählung die menschliche Leidenschaft über alle eingebildeten Grundsätze davontragen läßt, hat er sich doch zum erstenmal ganz offen von seiner bisherigen eigenen Übersinnlichkeit und Tugendschwärmerei losgesagt. Schon wirft er hier das Problem vom Kampf zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden auf, das dann, im Agathon noch tiefer ausgeschöpft, langhin ein führendes Thema in seinen Werken bleibt.

Weist demnach „Araspes und Panthea" schon deutlich auf die künftige Entwicklung des Dichters hin, so bewegt sich das epische Fragment „Cyrus" doch immer noch stark in den literarischen Bahnen, auf die Wieland durch den Messias und die Bodmersche Begeisterung für dieses Werk gebracht worden war. Dieser Cyrus, der vor und nach jeder Schlacht Tränen um seine Mitmenschen vergießt, der überhaupt nur im Auftrage des Himmels handelt, um die Völker des Orients zu beglücken, ist doch noch allzusehr nach Wielands christlichem Tugendideal gemodelt und der Kampf zwischen den in strenger Mannszucht aufgewachsenen Persern und den verweichlichten Assyrern nimmt sich im Epos wie ein echt Miltonsches Ringen zwischen guten und bösen Engeln aus.

Dieser einseitigen Charakteristik begegnen wir neben jenseitiger Stimmung auch in zwei Dramen Wielands aus dieser Zeit, deren geschwollener, geschraubter und verzückter Stil schon äußerlich wieder eine hohe seelische Temperatur anzeigt. „Lady Johanna Gray" (1758), das erste deutsche Trauerspiel in fünffüßigen Jamben, ist die Bearbeitung eines englischen Stückes von Nicolas Rowe. In der standhaften Weigerung, ihrem Glauben zu entsagen, geht Johanna Gray mit ihrem Manne in den Tod, den die katholische Maria über sie und die Ihrigen verhängt hat. Mit dieser völlig undramatischen Verherrlichung des abstrakten Religionsbegriffes im Leiden einer ganz passiv und resigniert gezeichneten Heldin, läßt Wieland den Geist der alten Märtyrerstücke aus der Barockzeit vor uns neu erstehen. Und wenn auch in seinem zweiten Stück, dem nach einer Episode aus Richardsons Grandison gearbeiteten und bereits im neuen Prosastil der „Miß Sara Sampson"

verfaßten Drama „Clementina von Poretta" (1759) die Heldin keine Märtyrerin ihres Glaubens ist, da die katholische Italienerin ja den protestantischen Engländer Grandison heiraten könnte, ohne ihre Religion aufgeben zu müssen, so ist sie doch ein Opfer ihres religiösskrupulösen Gewissens, das ihr ein duldsames Zusammenleben mit einem Andersgläubigen ohne alle Bekehrungsversuche verbietet. Und damit triumphieren doch auch bei ihr wieder höhere Grundsätze über die elementaren menschlichen Empfindungen.

Erst die Jahre, die Wieland als Senator und späterer Kanzleiverwalter wieder in seiner Vaterstadt Biberach verbrachte, heilten ihn restlos von allen seelischen Ausschweifungen seiner Jugend. Aus seinem platonischen Amor war, um ein Dichterwort von ihm zu gebrauchen, gar bald ein sinnlicher Cupido geworden. Nach der Auflösung seiner Verlobung mit Julie von Bondely hat er ein Verhältnis mit einem schlichten Bürgermädchen, das ihn zum Vater macht. Durch die von den Eltern und Freunden daraufhin rasch betriebene Vermählung mit der Augsburger Kaufmannstochter Dorothea Hillenbrandt lenkt dann sein Leben wieder in ruhigere Bahnen ein. Als Labsal mitten in der geistigen Dürre einer von konfessionellem Hader gespaltenen und vom Nepotismus regierten schwäbischen Kleinstadt winkt dem Dichter in diesen Jahren auf dem nahe Biberach gelegenen Schloß Warthausen des Grafen Stadion ein ungemein anregender Verkehr. In diesem Adelskreise, wo er auch seine einstige Geliebte Sophie als Frau von Laroche wiederfindet, wurde ein anmutiges Rokoko in Reinkultur gezüchtet. Hier hatte Wieland Gelegenheit, sich in der französischen und englischen Literatur sattelfest zu machen und im geselligen Verkehr seine reiche Erzählungsgabe zu entfalten; hier ist ihm erst das Bewußtsein seiner Mission aufgegangen, die höheren deutschen Gesellschaftsschichten durch eine der französischen Dichtung an Eleganz und prickelndem Reiz nicht nachstehende deutsche Unterhaltungsliteratur für die nationale Kunst zu gewinnen. So entstehen seine versifizierten „Komischen Erzählungen" (1765), ganz im Geiste des antiken Spötters Lukian gehalten und zum Teil sogar aus dessen Schriften geschöpft und verfaßt in einem anmutigen Plauderton, der den eines Hagedorn und Gellert weiterentwickelt. Wir stehen darin durchweg auf dem Boden einer travestierten griechischen Mythologie, nur daß Wieland Lukians fein ironisierende

Charakteristik der antiken Götter geradezu ins Burleske zieht. Jupiter, der Schürzenjäger, nennt sich selbst ein „epikurisch Schwein", die majestätische Juno erscheint als keifende Ehefrau und die übrigen Göttinnen sind fast alle verbuhlte Weiber. Das historische Kostüm ist mit Absicht verletzt, moderne Titulaturen, ja sogar der Hof- und Gerichtsstil des 18. Jahrhunderts wird verwendet. Eine derbe Lektion für die strenge Keusche, an der sich der Dichter auch sonst gern sein Mütchen kühlt, enthält die komische Erzählung „Diana und Endymion". Die Göttin der Jagd, die eben noch die liebebedürftigen Nymphen wegen ihres Buhlens mit dem schönen Schäfer maßregelte, fällt gleich darauf selbst ihrer weiblichen Natur zum Opfer, betrachtet lüsternen Auges den nackten schlummernden Endymion und kann sich an seinen Lippen nicht satt küssen. In einer andern dieser Erzählungen, dem Lukian nachgedichteten „Urteil des Paris", ist Wielands selbständigste Erfindung die Schlußpointe, daß der Fürstensohn von den drei vor ihm nackt erscheinenden Göttinnen, Juno, Athene und Venus, der letzteren den Preis des goldenen Apfels zuerkennt, weil sie ihm ein nächtliches Stelldichein gewährt. Zu welcher Toleranz sich ein heuchlerischer und ungetreuer Ehegatte verstehen muß, wenn ihm sein Weib einmal Gleiches mit Gleichem vergilt, zeigt wieder die Erzählung „Juno und Ganymed", während uns „Aurora und Cephalus" die Gefahr des Experimentes lehrt, die Treue auch der bravsten Ehefrau auf die Probe zu stellen. So liegt allen diesen Erzählungen ein leichtfertiger Hedonismus zugrunde, wie er der materialistischen Aufklärung eigen war, und den Höhepunkt dieser wurmstichigen Ethik bildet vielleicht die den komischen Erzählungen verwandte Dichtung „Kombabus" (1770), wo eine geschlechtliche Zurückhaltung des Mannes überhaupt nur bei völligem Verlust der Manneskraft für möglich gehalten wird. Wegen dieser von ihm ja auch in seinen späteren Werken nie völlig verleugneten Frivolität haben die weit ernster und tiefer veranlagten Stürmer und Dränger Wieland nachher als einen unmoralischen und sittenverderbenden Schriftsteller von französischer Leichtfertigkeit ausgeschrien. Nicht als ob die jungen Genies nun ihrerseits über geschlechtliche Dinge den Schleier der Prüderie gebreitet hätten. Ein Dichter wie Lenz verwendet das Grundmotiv von Wielands Kombabus sogar in einem Bühnenstück und über den Freimut, mit dem der junge Goethe

in „Hanswurſts Hochzeit“ Menſchliches, Allzumenſchliches berühren wollte, würden zartbeſaiteten Zeitgenoſſen die Haare zu Berge geſtanden haben. Aber hier behandelte man dieſe Dinge entweder grotesk oder mit der draſtiſchen Offenheit des Reformationszeitalters, aber nicht wie Wieland mit verführeriſchem Reiz, gleichſam tuſchelnd und mit den Augen zwinkernd, kurz in jener nur diskret andeutenden Art, die mit der Zugkraft des Halbverhüllten wirkt und unſtreitig eine techniſche Meiſterleiſtung des franzöſiſchen Rokoko iſt.

Das große Erlebnis des menſchlichen und künſtleriſchen Wandels, das Wieland durch ſeine völlige Abkehr von ſeiner Züricher Geiſtesverfaſſung durchmachte, und für das ſchon die komiſchen Erzählungen ein ſo beredtes Zeugnis ablegten, verwertete er als Thema für eine Reihe von Dichtungen, deren tiefſte und gehaltvollſte ſein Roman „Geſchichte des Agathon“ iſt. Das Werk, das ſich in den drei 1766/67, 1773 und 1794 erſchienenen Ausgaben zugleich in drei voneinander verſchiedenen Faſſungen darſtellt, iſt von Wieland ſchon 1761 in Angriff genommen worden mit der Abſicht, im Werdegang eines jungen Griechen ſeine eigene geiſtige Entwicklung zu ſchildern. Dadurch erhält die Dichtung trotz ihrer künſtleriſchen Schwächen eine für die Geſchichte des deutſchen Romans geradezu epochemachende Bedeutung. Das Schwergewicht einer Erzählung von äußeren Begebenheiten in das Seelenleben zu verlegen, war ſeit Richardſons Auftreten in der Geſchichte des neueren Romanes nichts Ungewöhnliches mehr. Aber Wieland überbietet wenigſtens die deutſchen Romanſchriftſteller auch der Folgezeit weitaus an Feinheit der pſychologiſchen Analyſe. Und mag dieſe auch oft mehr das Ergebnis eines wachen Beobachtungsgeiſtes, denn eines tiefen, inneren Nacherlebens ſein, ſicher hat bis zu Karl Philipp Moritz' Anton Reiſer herauf der deutſche Roman kein dem Agathon gleichwertiges Meiſterſtück an ſeeliſcher Zergliederungskunſt aufzuweiſen. Gegenüber den bewunderten Richardſonſchen Helden und Heldinnen, einem Grandiſon, einer Pamela und Clariſſa, die alle fertige Charaktere ſind und gerade ob ihrer ſittlichen Unwandelbarkeit zu Märtyrern werden, trägt Wieland in die Charakteriſtik ſeiner Perſonen den Begriff des Werdens, den bald darauf Herder umſtürzleriſch der Weltanſchauung des Sturms und Drangs einfügte. Und durch das Moment einer von Zeit und Raum bedingten ſeeliſchen Entwicklung wird

der Agathon zum ersten deutschen Bildungsroman. Der genetische Zug tritt nicht nur an der Gestalt des männlichen Helden zutage. Wieland hat in der Geschichte der Hetäre Danae, die Agathon von seiner platonischen Schwärmerei wohl zur Erotik bekehrt, aber dabei durch die Liebe selbst sittlich geläutert, ihrem lockern Lebenswandel entsagt, ein Problem aufgegriffen, das uns im Hinblick auf Dumas' „Camelien-dame" fast modern anmuten könnte, wenn es nicht damals schon der französischen Literatur durch Prévosts Manon Lescaut geläufig gewesen wäre. Für den deutschen Roman jener Jahre jedoch, der sich von Richardsons Tugendidealen ganz fasziniert zeigt, war die Danaeepisode jedenfalls eine kühne poetische Eroberung. Mit solch zielbewußtem Ausschreiten auf bis dahin noch unbetretenen Pfaden läßt es sich freilich wieder schwer vereinbaren, wenn Wieland nach Art eines Schriftstellers des 17. Jahrhunderts für die dürftige äußere Handlung seines Romans abenteuerliche Motive aus dem griechischen Reiseroman eines Heliodor entlehnt, ja wenn er überhaupt, ganz aus dem Geist barocker Tradition heraus seine Erzählung in einen antik-historischen Rahmen spannt, während doch Richardson und die englischen Humoristen damals bereits die Aufmerksamkeit ihrer Zeitgenossen auf das bürgerliche Milieu ihrer Tage gelenkt hatten und Joh. Timotheus Hermes bald darauf in „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" denkwürdige Kulturbilder aus der jüngsten deutschen Vergangenheit entwarf. Allerdings ist die geschichtliche Epoche, die das Problem seines Romans einschließt, von Wieland nicht ohne Feingefühl für die ihr innewohnenden Analogien mit den Bildungskämpfen des 18. Jahrhunderts gewählt. Denn wie diesem Agathon, den orphische und platonische Philosophie und eine noch ganz unsinnliche Jugendliebe zum puerilen Idealisten gemacht haben, im Roman der materialistische Hedoniker Hippias entgegentritt, so stießen wohl zu Wielands Zeit gar oft Aufklärer vom Schlage der Holbach und Lamettrie mit jugendlichen Gefühlsschwärmern der Empfindsamkeitsepoche zusammen. Und wie Wielands gereifte Lebensanschauung selbst eine Art Kompromiß der geistigen und seelischen Differenzen seiner Tage darstellt, so ist wohl mancher Agathon des 18. Jahrhunderts genau so wie der im Roman durch Liebes- und Lebensenttäuschungen hindurch allmählich zu einer Weltauffassung gelangt, die die idealen Grundsätze der Jugend nicht rundweg verwarf,

aber sie auch nicht ohne verstandesmäßige Prüfung auf ihre Realisierbarkeit hinnahm, die an Stelle großzügiger Völkerbeglückung das bescheidenere Ziel einer Veredlung des eigenen Selbst und einer fruchtbringenden Tätigkeit im kleinen Kreise aufstellte und die ohne den Glauben an die Besserungsfähigkeit von Welt und Menschheit aufzugeben, doch von deren Unvollkommenheit überzeugt war. Der Kampf aber zwischen Kopf und Herz, zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, Trieb und moralischer Hemmung, dieser Kampf, der des Helden sittliche Energien hier restlos enthüllt, ist noch zwanzig Jahre später das Hauptmotiv in Schillers Denken und Dichten.

Für eine Lebensauffassung, wie sie den Schlußpartien dieses Romans zugrunde liegt, hat Wieland dann in der reizenden Verserzählung „Musarion oder die Philosophie der Grazien" (1768) eine einprägsame Formel gefunden. Phanias, der ohne „Lieb und Scherz" kein glückliches Leben kannte, hat sich nach allerhand bittern Enttäuschungen ganz einer griesgrämigen, weltverachtenden Philosophie ergeben und beherbergt in seiner elenden Hütte einen Pythagoreer und einen Stoiker als Lehrer und leuchtende Vorbilder. Doch die anmutige Musarion bringt ihm ein neues Lebensideal bei, nicht auf dem Wege strenger Unterweisung, sondern mit „wit and humor", wie Shaftesbury sagen würde. Sie veranstaltet in Phanias' Hütte ein kleines Bacchanal, wobei der Pythagoreer bald durch die Reize einer willigen Hebe und der Stoiker durch die sorgenlösende Macht des Weines in seinen Grundsätzen erschüttert wird. Den Hausherrn selbst aber bekehrt das schalkhafte Mädchen, das, aller Schwärmerei abhold, die „heitre sanfte Freude" ihr Element nennt, zu einer Weltanschauung, die Menschheit und Leben in versöhnlicher Milde hinnimmt und in einem von Dürftigkeit und stolzem Überfluß gleich weit entfernten Dasein das wahre Glück findet. Ein Gemütszustand, der sich auf die auch von Shaftesbury geforderte Harmonie unserer Triebe gründet und eine Lebensführung procul a negotiis in ländlicher Stille, wie sie sich Horaz wünscht, aber nicht ohne die Verschönerung durch eine bescheidene Kunst: das sind die Ideale dieser „Philosophie der Grazien".

Wie demnach der geistige Gehalt dieser Dichtung sich noch ganz in den Rahmen des Eudämonismus der Aufklärung fügt, so ist auch das antike Milieu, in dem sich die Handlung abspielt, im Geschmack einer

Generation entworfen, die in der anakreontischen Poesie ihren ästhetischen Genuß fand. Kostüm und Gebräuche entsprechen weniger der Antike als dem Zeitalter des Rokoko. „Ein Halstuch öffnet sich, ein Ärmel fällt zurücke", von den Fächern der Frauen ist die Rede, ja von Konfekt und „Tischkonfekt". Der Konversationston des Rokoko ist auch hier wie in den „Komischen Erzählungen" eingehalten, die landschaftlichen Schilderungen verraten durchweg den spielerischen Stil dieser Epoche. Wir hören von einem „Paradies von Rosen und Schasmin", vom „Silberbach", auf den Wiesen springen die „muntern Lämmer" und „Zephyrn, untermischt mit bunten Schmetterlingen", gaukeln darüber hin. In der Charakteristik der Heldin wird gleichfalls überall die anakreontische Terminologie festgehalten, die jede Schwerkraft aufhebt, alles Geräuschvolle dämpft und alles Strenge zu spielerischer Anmut erweicht. Und um dies heitere Rokoko im Wetteifer mit Gleim und Jacobi zu krönen, gibt Wieland, nachdem er in der „Musarion" die Philosophie der Grazien vorgetragen, im anmutigen genre mêlé seiner Dichtung „Die Grazien" (1769) nun auch noch eine Geschichte dieser holdseligen Töchter des jungen Bacchus und der Venus.

Das ist gewiß nicht jenes neue selbständige Verhältnis zur Antike, durch das sich Winckelmann von seinen Zeitgenossen unterschied. Wieland war die Antike nicht rettende Zuflucht vor den unwahren, verschnörkelnden Kunst- und Lebensformen des Barocks und Rokoko, er hat das Griechentum vielmehr immer nur mit den Augen seiner Zeit gesehen und hat auf die hellenische Seele ganz unbedenklich die Regungen und Wallungen empfindsamer Gemüter übertragen. Gibt sich doch die Danae des Agathon in lauen Mondscheinnächten sogar melancholischen Todesgedanken hin! Die Antike diente Wieland bisher lediglich zu stofflicher Grundlage und zu poetischer Einkleidung für die boshaften Lektionen, die er seiner Mitwelt hielt. So hatte auch die ältere deutsche Satire mit Vorliebe auf antike Namen und antikes Requisit zurückgegriffen, wenn sie in irgendeiner Figur und deren Gebaren ein Laster oder eine Torheit ihrer Zeit brandmarkte und diese heilige Scheu des Satirikers und Moralisten vor dem Milieu und den Menschen seiner Gegenwart, diese antirealistische Scheu, deren allmähliche Überwindung bei den Bremer Beiträgern schon im Zeitalter der Aufklärung ein nicht zu verkennender Fortschritt war, hat auch Wieland noch im

vollen Maße mit den typischen Vertretern der Barock- und Rokokopoesie gemein. Darum konnte auch in seiner Dichtung zur Erreichung des Hauptzwecks an die Stelle der Antike ganz gut einmal eine andere Welt treten — sagen wir die bunten Zaubergärten von Feenmärchen oder das romantische Rittertum, wie es sich im phantastischen und farbenfrohen Gemüt eines Barockmenschen abspiegelte. Die erste Frucht einer solchen romantischen Richtung, die neben der antikisierenden in Wielands Schaffen während dieser Jahre tatsächlich einherläuft, zugleich die erste vor der Öffentlichkeit erschienene poetische Darlegung seiner eigenen Gesundung von religiös-empfindsamer Schwärmerei war der Roman: „Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva" (1772). Die Erzählung schließt sich in der Komposition, in den Charakteren und im Lokalkolorit eng an Cervantes' Don Quichotte an, der seit Beginn des 18. Jahrhunderts in Deutschland auf ein immer feineres Verständnis stieß. Nicht der alte Amadisroman und seine Nachahmungen verrücken im Don Sylvio wie in Cervantes' Meisterwerk den Verstand des Helden, sondern die Literaturgattung der Feenmärchen. Die erfreute sich besonders in Frankreich fast das ganze 18. Jahrhundert hindurch der größten Beliebtheit, und Schriftsteller zum Teil aus hohen Adelskreisen wie Perrault, die Gräfin d'Aulnoy, der Graf Caylus u. a. suchten sich auf diesem Felde dichterischen Ruhm. Und die Beliebtheit dieser meist orientalischen Vorbildern nachgeahmten Märchendichtung wurde auch nicht durch das Auftreten von Männern erschüttert, die wie Antoine d'Hamilton in ihren Märchen bereits die Verstiegenheiten und Geschmacklosigkeiten der ganzen Richtung persiflierten oder, wie der jüngere Crébillon, Märchenmotive nur als Unterlage für ihre schlüpfrige Phantasie und zu satirischen Anspielungen auf zeitgenössische Kulturverhältnisse benützten. Ein altes, schon aus dem Amadisroman bekanntes und nachher in der freimaurerischen Geheimbundliteratur am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland wieder ungemein verbreitetes Romanmotiv setzt im Don Sylvio, wie auch in andern Dichtungen Wielands, im Idris und Neuen Amadis die Handlung der Erzählung in Bewegung. Der Held jagt dem Phantom einer eingebildeten Geliebten nach. In Wielands Roman ist es ein blauer Schmetterling, in dessen Gestalt Don Sylvio seine schöne Schäferin von einer bösen Fee verzaubert glaubt. Und wie Don Quichotte den

Sancho Pansa, so wählt sich unser Held seinen Diener Pedrillo zum Knappen aus auf seiner an Abenteuern reichen Fahrt. Freunden des jungen Schwärmers, unter ihnen einer Dame, die ihn liebt, gelingt die Heilung des Irregeleiteten, wobei sich die im Rahmen des Romans erzählte tolle Märchengeschichte vom Prinzen Biribinker als wirksamstes Mittel erweist. Die Sinnlichkeit, von Wieland hier „Natur" genannt, hat wie bei ihm selbst, auch bei seinem Helden den Sieg über die Schwärmerei davongetragen.

Den Einfluß der französischen Feenmärchen, die den Dichter immer wieder lockten trotz der gegensätzlichen Stellung, die er zu ihnen einnahm, verraten auch zwei große komische Epen Wielands. Sie stehen darum dem Don Sylvio ungefähr ebenso nahe wie die Musarion dem Agathon. Gerade den „Idris" (1768; später „Idris und Zenide") hat der Dichter selbst als eine Art Gegenstück zu Hamiltons Märchentravestie „Les quatre Facardins" bezeichnet. Wieland war aber dank der Vermittlung Meinhards damals auch schon ein guter Kenner der italienischen Epik und, durch das Vorbild Ariost verführt, greift er im Idris zum erstenmal zur kunstvollen Form der Stanze, die er allerdings mit Freiheiten verwendet. Zwei Ritter, der schwärmerische treue Liebhaber Idris und der Hedoniker Itiphal, dem Liebe und Sinnengenuß identisch sind und der an keine weibliche Tugend glaubt, weil er bei allen Frauen das veni, vidi, vici spielte, ringen hier gleichzeitig um die Gunst der schönen Zenide, die der Fluch einer Zauberin gegen Liebe unempfänglich gemacht hat. Das Fragment gebliebene Werk läßt den Ausgang nur vermuten. Kaum hätte wohl Itiphal gesiegt, aber auch Idris sollte wohl nicht ohne heilsame Enttäuschungen an sein Ziel gelangen. Vielleicht daß ihm der Dichter ein auf Sinne und Seele gegründetes Verhältnis zwischen Mann und Weib, wie es im Gedicht das Paar Zerbino und Lila verkörpert, als ideales Liebesglück von Anfang an vorzeigen wollte. Wieland hat diese Dichtung, die mit ihren Zephyrn, Silberbächen und Jasminlauben, mit ihren badenden und schlummernden Schönen wieder ganz den Stempel des Rokokostils trägt, in einen schimmernden Glanz von leuchtenden Farben getaucht. Aber wie er, um als gelehriger Schüler Lessings in seinen Naturbildern das schildernde Moment durch Handlung zu ersetzen, gern auf die allegorisierende Personifikation des Barocks zurück-

greift, so drückt er auch ganz nach Art dieses Zeitalters sein intensives Sinnesempfinden noch mit Vorliebe rein stofflich aus. Eine mit Rosen untermischte Jasminlaube erscheint ihm als Gold, Rubin und unbefleckter Schnee, das Laub ist smaragden, das Wasser von reinstem Saphir und die Lüfte wallen von Zimt- und Amberdüften.

Ironie und ernsthaft epischer Ton vermischen sich im „Idris" noch zu ungefähr gleichen Teilen. Ungebunden wie in den komischen Erzählungen, ja, vielleicht ungebundener noch, spielt des Dichters Witz und Laune im „Neuen Amadis" (1771). Wielands Entwicklung stand damals im Zeichen einer starken Anlehnung an den Engländer Lawrence Sterne, was vielleicht die „Dialogen des Diogenes von Sinope" (1770), eine poetische Ehrenrettung des antiken Philosophen, in ihrer losen Komposition am deutlichsten verraten. Und die humoristische Darstellungskunst Sternes ist auch neben der Erzählungskunst Ariosts für den „Neuen Amadis" vorbildlich gewesen. Die Personen des Werkes scheinen nur Marionetten in der Hand ihres Schöpfers zu sein, wie dieser denn einmal erst auf eine fingierte Abstimmung der Leser hin einen Ritter im Zweikampfe fallen läßt. Auch dieses Epos war gleich dem ihm geistesverwandten Idris schon von Anfang an in Stanzen geplant, doch wurde erst in einer späteren Bearbeitung die Strophenform durchgeführt, freilich mit noch größeren Freiheiten als in der früheren Dichtung. Mit dem alten Amadisroman hat der „Neue Amadis" kaum mehr als die Ähnlichkeit im Titel gemein. Der Held steht hier keinesfalls im Mittelpunkt der in tollen Zickzacksprüngen sich bewegenden Erzählung. Deren Schwerpunkt liegt vielmehr in der köstlichen Charakteristik der fünf reisenden Töchter des Schachs Bambo, die sich aus verschiedenen Ursachen in den Wäldern verlaufen haben und von denen die eine oder andere bald ein Liebesabenteuer mit einem Triton, einem Mohren, einem Faun, einem Gymnosophisten oder Ritter zu bestehen hat. Der Held, der wie Don Sylvio einem vagen Frauenideal in der Welt nachjagt, lernt die einzelnen Töchter des Schachs Bambo der Reihe nach kennen und meint auch in dieser oder jener seine begehrte Schöne gefunden zu haben, obwohl sie alle zusammen scheinheilige, eitle und verbuhlte Dinger sind. Aber zum Schluß verliebt sich der neue Amadis ernstlich in die häßliche Belladonna, der einst ein Zauberer ihre Schönheit raubte, die sie zum Schluß freilich wieder-

erhält. Der Verlust dieses so hoch eingeschätzten weiblichen Gutes hatte das Mädchen zu sorgfältiger Pflege ihrer Seele bewogen und ihr auf diese Weise solch herrliche Vorzüge des Geistes und Charakters verschafft, daß der Held darüber ganz die Häßlichkeit seiner Geliebten vergißt. Daß sich die Heilung des irrenden Ritters von seiner verstiegenen Schwärmerei auf solche Art vollzieht, und daß sich auch im Neuen Amadis wieder ein ideales Liebespaar vom Narrentum der anders Liebenden abhebt, verrät uns doch deutlich, wie sich seit den komischen Erzählungen Wielands leichtfertige Auffassung von der Liebe und dem Persönlichkeitswert der Frau einigermaßen vertieft hat.

In die für seine künstlerische Entwicklung allgemein so bedeutsame Biberacher Zeit fällt auch des Dichters erstes und kühnstes Auftreten als Übersetzer. Schon gegen das Ende der fünfziger Jahre, als in Deutschland das Bedürfnis nach einer Shakespeareübersetzung rapid wuchs, gedachte Wieland ihm abzuhelfen. Aber ernstlich ans Werk ging er erst, als er in Biberach auch das dortige Theater zu leiten und für eine 1761 stattgefundene Aufführung von Shakespeares Sturm das englische Stück zu verdeutschen hatte. Im ganzen übersetzte Wieland von 1762—1766 zweiundzwanzig Dramen des Briten und zwar mit Ausnahme des Sommernachtstraums alle in Prosa. Seine achtbändige Übersetzung ist dann von dem Braunschweiger Eschenburg neu bearbeitet und in den Jahren von 1775—1777 zunächst auf zwölf, 1782 sogar auf dreizehn Bände erweitert worden. So fern auch Wieland, diesem geborenen Rokokomenschen, ein Dichter wie Shakespeare lag und so deutlich daher auch seine Übersetzung mehr den Stempel eines literarischen Abenteuers, denn einer kongenialen Nachschöpfung trägt — erinnert doch schon die Auflösung der versifizierten Vorlagen in Prosa noch sehr stark an die Übersetzerpraxis der wandernden Komödianten — in dem heißen Ringen der Deutschen um die Wiederbelebung des englischen Dramatikers bildet dieser Verdeutschungsversuch immerhin einen Markstein und er hat die Schärfe, mit der ihn die Stürmer und Dränger abtaten, nicht ganz verdient.

Von Biberach kam Wieland 1769 als Professor an die Universität Erfurt und trat hier in den moralisch nicht ganz einwandfreien Kreis der Klotzschen Anhänger ein, zu denen damals auch der Ästhetiker Just Riedel und der spätere Gießener Professor Karl Friedrich Bahrdt ge-

hörte. Daneben knüpfte der Dichter, der seine Verbindung mit der Schweiz abgebrochen hatte, neue Beziehungen zu dem Halberstädter Kreise an. Durch seinen Roman „Der goldene Spiegel" wurde die Herzogin Anna Amalia von Weimar auf Wieland aufmerksam und berief ihn als Erzieher ihres Sohnes Karl August mit dem Titel eines Hofrates 1772 in ihre Residenz. Das kleine Thüringer Städtchen, von dem bald ein neuer Glanz über Deutschland ausgehen sollte, wurde nun auch für den Verfasser des Agathon ein stiller Musensitz. Er blieb in Weimar, auch nachdem er 1775 seinen Erzieherposten am Hofe aufgegeben hatte und verlegte nur, um noch ungestörter zu sein, in den Jahren von 1798 bis 1803 seinen Wohnsitz auf das von ihm angekaufte Gut Oßmannstädt. Von da kehrte er nach Weimar zurück. Hier ist er auch am 20. Januar 1813 gestorben.

Zu derselben Zeit ungefähr, da seine Dichtung in Weimar ihren Zenith erreichte, gründete Wieland nach dem Muster des französischen „Mercure de France" eine Zeitschrift „Der Teutsche Merkur" (1773 bis 1810, von 1790 ab „Neuer teutscher Merkur"), die nicht nur der literarischen Kritik, sondern auch der künstlerischen Produktion, ja sogar der Wissenschaft dienen sollte. Der Dichter hat sein Journal zuerst mit Johann Georg Jacobi, nachher bei immer geringer werdendem persönlichen Anteil mit seinem Schwiegersohn, dem Jenenser Philosophen Reinhold, und dem Weimarer Gelehrten Böttiger redigiert und es erlebte nach anfänglichem Tiefstand bald einen raschen Aufschwung, da es in Goethe, Schiller und Herder die angesehensten Zeitgenossen zu seinen Mitarbeitern zählte.

Schon im Agathon überwucherten Erörterungen politischer Fragen neben solchen philosophischer den dünnen Faden der Handlung. Im Gegensatz zu unsern Klassikern blieb Wieland sein Leben lang politisch stark interessiert. Und welch klaren Blick er gerade für die das staatliche Leben bewegenden Grundmächte besaß, bewies er am trefflichsten durch seine Prophezeihung, daß die französische Revolution mit einer Diktatur Bonapartes enden werde. Er war daher auch nie in politischen Dingen ein Sturmbock, er suchte auch auf diesem Gebiet zwischen den extremsten Anschauungen immer den Mittelweg und hat, nicht zuletzt unter dem bestimmenden Einfluß der französischen Revolution, seine politischen Ansichten wiederholt geändert. In seiner

Jugend Republikaner, bekehrte er sich um die Mitte der sechziger Jahre zur Monarchie. Damals sah er sein politisches Ideal in einer Art Übergangsstufe vom aufgeklärten Despotismus zur Konstitution. Das Verhältnis zwischen Obrigkeit und Untertanen malte er sich noch ganz patriarchalisch aus, aber schon zur Zeit der französischen Revolution ließ er ein gewisses Selbstbestimmungsrecht des Volkes gelten und schließlich hat er sich ganz für die englische Verfassung entschieden.

Seine politischen Anschauungen aus den sechziger Jahren hat Wieland in einem Staatsromane niedergelegt: „Der Goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian" (1772). Von den Reformplänen Josephs II. und von der damals vielgelesenen Utopie des Franzosen Mercier „Das Jahr 2440" kamen dem Dichter die Anregungen zu seinem Werke. Auf dem Gebiet des deutschen Staatsromans hatte er damals allerdings bereits einen Vorläufer in Albrecht von Haller. Gegen das Ende seines Lebens, da der Widerspruchsgeist der Jugend schon längst in ihm verstummt war, hat dieser seine Anschauungen über die absolutistischen, konstitutionellen und republikanischen Regierungsformen in drei Romanen niedergelegt: „Usong" (1771), „Alfred, König der Angelsachsen" (1773), „Fabius und Cato" (1774). Der „Usong" war demnach ein Jahr vor dem Goldenen Spiegel erschienen. Aber anders als der schwerfällige Schweizer weiß Wieland seine trockene Materie dichterisch zu beleben. Er kleidet seine politische Theorie in eine Rahmenerzählung ein, die das Interesse des Lesers wachhält, wie es eben die Kunst des Rokoko verlangt. In schlaflosen Nächten läßt sich der Schach Gebal von seiner Favoritin und dem Philosophen Danischmend die Geschichte der Könige von Scheschian vortragen. Es ist die von Wieland gewiß nicht ohne Seitenblicke auf deutsche und französische Verhältnisse ersonnene Geschichte eines orientalischen Reiches, das durch würdelose Herrscher und innere Unruhen nahezu vernichtet, in dem tatkräftigen Tifan — unter dessen Maske sich wohl Joseph II. verbirgt — einen rettenden Reformator findet, der es durch seine weisen Maßnahmen zu einer Höhe emporhebt, von der es erst unter Tifans Nachfolgern allmählich wieder herabsinkt.

Wielands spätere Romane nehmen wieder mehr autobiographischen Charakter an. Sie erzählen wie der Agathon persönliche Erlebnisse, freilich noch nicht mit der rücksichtslosen Offenheit, die aus Goethes

Werther zu uns spricht, sondern hüllen sich dabei noch ganz im Geiste des Barocks, das historische Schlüsselromane begünstigte, in den alle schärfern Umrisse verbergenden Schleier orientalischer Zeitlosigkeit oder in die beziehungsreiche Geschichtlichkeit der griechischen Kulturwelt. So nimmt der Dichter in der „Geschichte des Philosophen Danischmende" (1775) die Maske des uns aus dem Goldenen Spiegel bekannten Philosophen an und läßt in der Schilderung, wie der bei seinem Sultan in Ungnade gefallene Weise durch die Intrigen der Priester zur Flucht gezwungen wird, um nach wechselnden Lebensschicksalen schließlich als Korbflechter unter ganz einfachen Menschen ein idyllisches Glück zu finden, seinen Unmut aus über allerhand Anfeindungen, die er in Erfurt zu erdulden hatte und über seine Zurücksetzung am Weimarer Hof. Noch mannigfaltiger und stärker klingen alte Erinnerungen in der „Geschichte der Abderiten" (1774) an. Was hier Wieland aus Bayles berühmtem Dictionnär von Mitteilungen über das alte Abdera und Demokritos zu einem geschlossenen, wenn auch nicht nach einheitlichem Grundriß aufgebauten Ganzen zusammengetragen hat, gehört zu den besten Werken unserer humoristischen Erzählungsliteratur. Die Leiden des Naturforschers Demokritos, der im ersten Teil des Romans von seinen Weltreisen als Kosmopolit nach Abdera zurückkehrt und hier bald von seinen verständnislosen Mitbürgern als Zauberer verschrien und als Narr verlacht wird, sind die urewigen Leiden eines überlegenen Geistes im Kampfe gegen Pfahldorfwirtschaft und Spießbürgertum, Leiden wie sie Wieland selbst in Biberach erfahren hat. Nicht mit Swiftscher Bitterkeit, aber auch nicht mit Jean Paulscher Gemütstiefe, sondern als lachender Philosoph mit einer feinen Ironie, die in die schmalsten Ritzen der Erzählung eindringt und sich immer den Schein der Unparteilichkeit zu geben weiß, plaudert hier Wieland von den tragikomischen Reibungen, in die sein Held mit den Abderiten beiderlei Geschlechtes gerät. Boshaft genug will der Dichter diese Leute nicht mit Juvenal als „Schöpse" aufgefaßt wissen, sondern nur als ein lebhaftes Völklein, dessen Phantasie beständig seiner Vernunft vorauseilte, so daß seine Einfälle nie zu der Gelegenheit paßten, auf die sie gemünzt waren. Leider muß in dem später entstandenen zweiten Teil der Abderiten Demokrit ganz dem Euripides den Platz räumen, dessen Erfahrungen

mit den Theaterverhältnissen in Abdera ziemlich greifbar die Eindrücke wiedergeben, die Wieland bei einem Besuche Mannheims von den Qualitäten dieser Stadt empfing, die man damals als Sitz einer deutschen Nationalbühne ausersehen hatte. In den letzten Büchern verliert dann die Erzählung überhaupt jede zentrale Gestalt und illustriert in den köstlichen Episoden vom Prozeß um des Esels Schatten und in der über Abdera katastrophal hereinbrechenden Frosch- und Mäuseplage lediglich die allüberall und bis in ihre letzten Konsequenzen sich auslebende Torheit dieses antiken Schildbürgertums.

In den siebziger Jahren hat Wieland den Wünschen des Weimarer Hofs sich fügend unsere Literatur auch mit einigen Singspielen bereichert, die fast alle ihre Stoffe der griechischen Sagenwelt entlehnen, mögen sie nun nach heutigen Begriffen Opern- oder Operettenterten näherstehen. Ein einziges dieser Stücke, „Rosamunde", spielt auf englischem Boden und berührt sich daher mit den Stoffkreisen der Johanna Grey und der Clementina von Poretta. Am bekanntesten von diesen Singspielen wurde die nach dem Vorbild von Euripides' gleichnamiger Tragödie gearbeitete „Alceste" (1773), weil Goethe dagegen eine seiner keckſten Jugendfarcen schrieb. Die antike Sage von Alceste, die das Todeslos ihres Gatten freiwillig auf sich nimmt, aber von Herkules aus dem Orkus den Ihrigen zurückgebracht wird, hatte Wieland wieder einmal ganz vom Standpunkt seiner Zeit aus gesehen. Goethe stieß sich da besonders an der allzu empfindsam gezeichneten Gestalt des tugendhaften Herkules. Aber er ahnte in seinem jugendlichen Übermut nicht, daß Wieland gerade mit diesem Singspiel auch das Beispiel für eine Modernisierung antiker Stoffe aufstellte, das der Dichter der „Iphigenie auf Tauris" später nachahmte. Es bedeutet ohne Frage eine glückliche Annäherung des Geistes der griechischen Sage an unser modernes Empfinden, wenn Wieland seinen Admet den Opferwillen der Alceste erst erraten läßt, als diese bereits das unheilvolle Gelübde getan hat, während bei Euripides der Held dem Opfertod seiner Gattin — allerdings nach einigem Sträuben — zustimmt.

Aus dem bescheidenen Bezirk der Librettistenkunst, die damals sogar für den genialen jungen Goethe etwas Verlockendes hatte, ist Wieland aber bald zu seiner alten Lieblingsgattung, der Verserzählung, zurückgekehrt. Man kann diese kleineren und größeren epischen Dichtungen,

die zwischen 1766 und 1768 im Teutschen Merkur veröffentlicht wurden, als Vorübungen für den Oberon ansehen, wie sie andererseits selbst wieder die gereifte Kunst des Meisters zur Voraussetzung haben, der sich mit den komischen Erzählungen einst so erfolgreich auf dieses Gebiet gewagt und mit der Musarion, dem Idris und Neuen Amadis hier auch schon Werke von unvergänglichem Wert geschaffen hatte. Aus einem damals sehr gelesenen Sammelwerk, der „Bibliothèque universelle des romans" und aus den schon von Galland ins Französische übertragenen Märchen aus Tausendundeiner Nacht, aber auch aus anderen Quellen, wie z. B. Scarrons „Roman comique", holte sich Wieland diesmal recht buntschichtige Vorlagen für seine Erzählungen. „Geron der Adelich", nach einem alten Artusroman gearbeitet, den die Bibliothèque universelle im Auszuge wiedergegeben hatte, führt uns in die Kreise des mittelalterlich-höfischen Epos', während „Gandalin" und das „Sommermärchen" uns wieder das Rittertum in jenem phantastisch-barocken Aufputz des Idris und des Neuen Amadis zeigen: den irrenden Ritter, der, um seine Dame zu gewinnen, auf Abenteuer auszieht und weiblichen Verführungskünsten beharrlich trotzt. Die auf eine volkstümliche Sage sich stützende Erzählung „Sirt und Kläre" würde ein unglücklicher Ausgang leicht in eine Ballade verwandelt haben, das „Wintermärchen", „Hann und Gulpenheh", „Pervonte", „Der Vogelgesang oder Die drei Lehren" und „Schach Lolo" haben Märchencharakter; „Clelia und Sinnibald" enthält in einzelnen Motiven, wie der burlesken Verwechslung zweier Liebespaare und in Figuren, wie dem heiratslustigen Vormund und der kuppelnden Zofe und Amme, ausgesprochenen Lustspielstoff und die erst 1795 erschienene „Wasserkufe" erinnert stark an die Schwankliteratur des Rinascimento. Die Antike ist nunmehr von Wieland verabschiedet. Aber wie er einst die griechische Götterwelt travestierend in den Staub zog, so greift er jetzt die katholische Mythologie an. Die tiefe Abneigung oder spöttische Verachtung, mit der in „Sirt und Kläre" und in der „Wasserkufe" die Askese des Mönchtums geschildert wird, verrät durchaus Voltaireschen Aufklärergeist und die Frivolität, mit der in „Clelia und Sinnibald" auf die Funktionen der katholischen Schutzheiligen angespielt wird, mutet wie eine Parodie an auf die fromme Art, in der wohl ein Romantiker ein

solches Märlein behandelt hätte, worin Bußerfahrten nach dem Orient die Entscheidung herbeiführen. Auch diese Erzählungen weisen, wenn auch in weit geringerem Grade als die früheren, die Züge des Rokoko auf. Die anakreontische Terminologie ist noch immer nicht aus Wielands Diktion geschwunden und nackte und halbnackte Schönen führen noch immer Situationen herbei, in denen sich die kribbelnde und stichelnde Sinnenlust dieses großen Erotikers unserer Literatur auslebt. Unter dem bestimmenden Einfluß des Zeitgeistes steht vor allem Wielands Märchendichtung. Sein Märchen liegt weit ab vom romantischen, das aus tiefstem Seelengrund erblüht und sich in Waldeinsamkeit verliert oder in das geheimnisvolle Walten dämonischer Mächte. Sein Märchen taugt aber auch nicht für den Volksmund und nicht für die Kinderstube. „Ammenmärchen im Ammenton erzählt" hat Wieland nie schreiben wollen. Dem Pervonte liegt wohl ein echtes Volksmärchen zugrunde, die französische Bearbeitung einer Erzählung aus dem „Pentamerone" des Neapolitaners Giovanni Basile. Aber der Dichter benahm in einem aus freier Erfindung hinzugefügten Schluß dem Märchen seinen volkstümlichen Charakter. Immerhin zeigt hier wie auch im „Schach Lolo" Wielands Erzählungskunst die Neigung, in derbern Strichen aufzutragen. Er hatte doch wohl das Gefühl, daß der stofflichen Mannigfaltigkeit dieser Verserzählungen auch eine Nuancierung in der Form entsprechen müsse. In „Geron der Adelich", worin ihn das Schicksal des Ritters ergriff, der nach schwerem Seelenkampf sich doch der Frau seines besten Freundes sträflich nähern will, aber durch eine Inschrift auf seinem Schwerte an seine Untreue erinnert wird und zerstörender Reue verfällt, gab Wieland sogar den von ihm sonst durchwegs beibehaltenen humoristisch-überlegenen und witzig-ironisierenden Plauderton auf, entsagte im Vers dem bunten Flitter des Reims und wählte, ohne dem Vortrag seine sinnenerregende Kraft zu nehmen, eine altertümlich gefärbte Sprache und kurze, kunstlose Sätze, „Holzschnittmanier", wie er es nannte.

Gleich einem ragenden Denkmal, zu dem die eben besprochenen Verserzählungen nur wie Stufen emporführen, krönt der 1780 erschienene „Oberon" das gesamte Schaffen Wielands. In dieser Dichtung und in Klopstocks Messias hatte die neuere deutsche Poesie ihre beiden langersehnten großen Epen erhalten und nun stehen die beiden

Werke einander gegenüber als die weithin sichtbaren Zeichen zweier abgeschlossener Literaturströmungen: der Messias im Gewande des feierlich dahinrauschenden Hexameterverses und erfüllt von erschütterndem religiösen Ernst als das Epos des formal ausgereiften, geistig und seelisch vertieften dichterischen Hochbarocks und der Oberon im anmutigen Plauderton seiner metrisch freigehandhabten Stanzen, innerlich ausgeglichen durch die weise Verteilung von Scherz und Ernst, von Sinnengenuß und Pflichtgefühl als das Epos des wiederum geistig und künstlerisch geläuterten und zur Vollendung gediehenen dichterischen Rokoko.

Der junge Ritter Hüon hat in Notwehr den Sohn Kaiser Karls des Großen erschlagen und wird nun von diesem solange aus allen Reichen verbannt, bis er drei schwere Bedingungen erfüllt hat. Er soll im Palast des Khalifen zu Babylon dem Manne, der dem Herrscher beim Festmahl zur Linken liegt, den Kopf abschlagen, darauf die Tochter des Khalifen als seine Braut küssen und sich vom Despoten als Geschenk für Karl auch noch vier Backenzähne und eine Hand voll Barthaare erbitten. Die Feenwelt greift helfend ein und ermöglicht Hüon die restlose Erledigung seiner schweren Aufgabe. Der Elfenkönig Oberon hat sich mit seiner Gemahlin entzweit und die Wiedervereinigung beider kann nur stattfinden, wenn sich ein liebendes Menschenpaar allen Anfechtungen und Schicksalshärten zum Trotz die Treue hält. Solche Standhaftigkeit in der Liebe erhofft sich Oberon von Hüon und der Khalifentochter Rezia. Darum steht er dem Helden hilfreich bei, aber seine Gunst ist an die Bedingung gebunden, daß die Liebenden vor ihrer Einsegnung durch den Papst die Ehe nicht vollziehen. Dies Gebot wird übertreten und darum muß der Ritter und die Schöne einen unendlichen Leidensweg beschreiten, der sie bis auf den Scheiterhaufen führt, den der Sultan von Tunis für sie bereit hat. Aber da sich selbst in dieser Stunde höchster Gefahr ihre Treue bewährt, greift neuerdings der Elfenkönig rettend ein und führt alles zum guten Ende.

Wieland hat als Quelle einen französischen Ritterroman des 15. Jahrhunderts benützt, den er aber nur in einem vom Grafen Tressand hergestellten Auszug kennenlernte. Auch entnahm der Dichter seiner Vorlage nur die rein menschlichen Züge und wählt aus der bun-

ten Fülle von Abenteuern, die da berichtet werden, nur solche aus, die er der Handlung oder dem Grundgedanken seines Epos' irgendwie dienstbar machen konnte. Die Legende vom Zwist des Elfenkönigspaars lieferte ihm Shakespeares Sommernachtstraum und die vielverbreitete Geschichte vom blinden Ehemann unter dem Birnbaum, die auch Krüger für ein Lustspiel verwendet hatte und die im Oberon die mittelbare Veranlassung zur Entfremdung des Elfenkönigs von seiner Gattin wird, begegnete dem Dichter bei englischen Erzählern wie Chaucer und Pope. Und zu diesen führenden Motiven kommen nun noch andere nebensächlicher Natur hinzu, die Wieland auf seinem Ritt in das alte romantische Land aus dem griechischen Reiseroman zusammenraffte, wie das Piratenunwesen, den Schiffbruch und die endliche Wiedervereinigung der getrennten Liebenden. Auch wird in die Handlung des Epos' ein echtes Robinsonadenmotiv eingefügt, das Leben Hüons und Rezias auf dem unwegsamen Eilande und das liebliche Familienidyll in der Behausung des Einsiedlers, und all das verschmelzt nun der Dichter mit der Freude eines Ariost an schillerndem Zauberspiel zur farbigen Wunderwelt seiner Erzählung.

Der Auftrag Karls an den Ritter barg Komik genug in sich, um dem Gedicht einen humoristischen Anstrich zu geben. Und in Hüons Kämpfen mit einem Riesen, mit Rittern, Räubern und Sarazenen bot sich Wieland neuerdings Gelegenheit, die naive Phantasiewelt des Amadisromans mit feinem Spott und überlegener Ironie zu streifen. Ja, mehr noch als der Held, der unbekümmert um seine Person und Umgebung seine Ritterziele verfolgt, entlockte dem Dichter der treue Scherasmin, der Hüon wie die Amme Fatme der schönen Rezia als dienender Geist zur Seite steht, einen köstlich sprudelnden Humor. Aber neben diesen scherzhaften Zügen steht im Oberon der geradezu ergreifende Ernst, mit dem die Beziehungen des Helden zu seiner Braut behandelt werden. Denn die Liebe der beiden hat eine wahre Christusmission zu erfüllen. Durch ihr stellvertretendes Leiden erlöst sie das in Trennung schmachtende Elfenkönigspaar. Daß es Wieland gelang, so verschiedene Stimmungen in seiner Dichtung harmonisch zusammenklingen zu lassen, ohne daß die Tragik darin jemals die Komik völlig unterbände, noch diese durch jene zerstört würde, beweist den Höchstgrad von Reife, den seine Kunst im Oberon erreicht.

Was wollen gegen solche Meisterschaft einige Schwächen der Dichtung besagen, die ihren Glanz so wenig verdunkeln können als zerstreute Sonnenflecken das leuchtende Tagesgestirn? Gewiß wird der Held all der sich ihm entgegentürmenden Schwierigkeiten nicht aus eigener Kraft Herr und erfüllt vor allem nicht selbst den schwersten Teil seines Auftrages; die Backenzähne des Sultans und dessen Barthaar verschafft ihm Oberon auf billige Weise. Aber wäre es denn möglich gewesen, uns Hüon bei der Arbeit eines Dorfbarbiers zu zeigen, ohne ihn bis zur Karikatur herabzuwürdigen? Auch gehört die Mitwirkung der übersinnlichen Welt zum Stil eines Epos' des 18. Jahrhunderts, ob es nun den Charakter des schweren Barocks oder den des luftigeren Rokoko hat. Auch im Messias spielen Engel und Teufel mit und in Zachariäs Renommisten erschienen die die Mode beherrschenden Mächte als zierliche Geisterchen. Nur greift im Oberon die Feenwelt nicht in die Handlung maschinenmäßig ein, sondern das Schicksal der überirdischen Wesen ist mit dem der Menschen aufs engste verknüpft.

Das Gebot geschlechtlicher Enthaltsamkeit wird im Oberon geradezu zum Hebel der ganzen Handlung gemacht. Wie der Dichter, der gleich Aristipp die Menschen hinzunehmen pflegte, wie sie sind, in diesem Punkte wirklich dachte, verriet uns sein wiederholter Spott über die Aszese des katholischen Mönchs- und Nonnentums. Er fehlt auch im Oberon nicht. Und doch ist das Motiv, daß ein Ritter selbst den raffiniertesten Verführungskünsten der Frauen nicht unterliegt, wenn sein Fehltritt der seiner Dame geschworenen Treupflicht zuwider wäre, in Wielands Erzählungen recht häufig. Aber im Idris oder im Gandalin steht das Motiv einfach in der ironischen Beleuchtung, in die nun einmal der Dichter das ganze irrende Rittertum mit seinen gigantischen Kampfleistungen rückt. Hüons Verhältnis zu Rezia jedoch, das die tiefste Auffassung von der Liebe offenbart, deren Wieland überhaupt fähig war, steht so hoch über all den konventionellen Abenteuern seiner anderen Helden, daß uns der Dichter hier auch seine wahre Meinung von menschlicher Standhaftigkeit in sexuellen Fährnissen nicht verschleiern kann. Hüon, der urkräftige junge Ritter, kann dem geliebten Weibe gegenüber auf die Dauer den Platoniker nicht spielen. Und es ist auch keine Inkonsequenz in seinem Charakter, sondern nur wieder

ein tief menschlicher Zug, wenn er, der seine Treue zu Rezia in Stunden höchster Leibesnot erwiesen, doch in der Potiphar-Szene mit der Sultanin Almansaris zu wanken beginnt. Hätte der Sultan seine Frau mit dem Ritter nicht noch rechtzeitig überrascht, wären wohl auch Oberon und Titania ein auf ewig getrenntes Paar geblieben. Der Elfenkönig kann Hüons Tapferkeit auf jede Probe stellen, aber — das sagt uns Wieland, der große Erotiker und Menschenkenner — in puncto puncti hat auch der standhafteste Mensch Ursache, sein „Führe uns nicht in Versuchung" aus vollem Herzen zu beten.

Dem Grundzug seiner Entwicklung ist Wieland auch auf der Höhe seiner Kunst treu geblieben. Den Oberon schuf eine Phantasie, die an farbiger Glut und sinnlichem Rausch der von den deutschen Poeten des 17. Jahrhunderts so viel bewunderten und heiß begehrten fantasia der Italiener nichts nachgibt. Freilich erkennt man auch wieder, wie nun die einstige massige Schwere und aufrauschende Feierlichkeit des Barockstils der geschmeidigen Beweglichkeit und dem lebhaften Schillern des deutschen Rokoko gewichen ist oder sich, besser gesagt, in dessen leichtere und luftigere Formen aufgelöst hat. Denn der Geist einer anmutigen Zierkunst durchdringt das Epos bis in seine schmalsten Fugen und drückt vor allem der Sprache und den ausschmückenden Partien des Gedichtes seinen Stempel auf. Wo die antike Mythologie in den Oberonstanzen zu Worte kommt, erscheint sie immer im Gewande des Rokokoklassizismus. Gott Amor spielt seine beherrschende Rolle, Aurorens „Rosenpferde" oder ihre „Rosenhand" personifizieren den anbrechenden Morgen, Titania ist von Sylphiden, ihr Gatte von Sylphen umgeben und auch die Dienerinnen der Rezia und Almansaris werden „Nymphen" genannt. Und so fehlt auch das Requisit der Anakreontiker nicht. Hüon übersendet Rezien einen Strauß aus echten Rokokoblumen, aus Myrten, Lilien und Jasmin, das verführerische Kabinett der Sultanin ist mit Rosen und Myrten ausgekleidet, in den Gärten blühen Rosenlauben und Rosenbüsche, selbst eine Liebesgrotte findet sich, wo die „sanfte Turteltaube dem Tauber ihre Sehnsucht" zugirrt. Anachronismen kennzeichnen einen Kunststil, der wie Barock und Rokoko auf Kostümtreue noch keinerlei Gewicht legt. Die Haremsfrauen des Sultans von Tunis, aber auch Rezia und Almansaris selbst werden „Damen" genannt und wie ein Mädchen des

18. Jahrhunderts läßt sich die Khalifentochter des Morgens von ihrer Amme frisieren: es

„entspinnt der hohe Lockenbau
der schönen Braut sich unter Fatmens Finger".

Ein künstlerisches Fortschreiten über den Oberon hinaus gab es für den Dichter nicht mehr. Er hat zwar in den letzten dreißig Jahren seines Lebens noch allerhand geschaffen, aber es war doch mehr oder weniger nur eine Wiederholung seiner frühern Wirksamkeit. Der Ritt in das alte romantische Land hielt ihn neuerdings für einige Zeit in Wunderwelten gefangen. Er veröffentlichte eine dreibändige Märchensammlung „Dschinnistan" (1786—1789) und vereinigte wiederum Märchen mit Novellen zur Rahmenerzählung seines „Hexameron von Rosenhain" (1805). Inzwischen aber hatte er den Orient, in dem doch die meisten dieser Dichtungen zuhause sind, auch schon wieder verlassen und war mit drei großen Romanen in sein altes, geliebtes Griechenland zurückgekehrt.

Aber er begreift auch jetzt das griechische Altertum nicht in seinem Eigenwerte, in seiner kulturhistorisch-autochthonen Bestimmtheit, sondern sieht es auch nur wieder mit den Augen seiner Zeit. Es muß dieser zum „Spiegel" dienen, muß die Strahlen, die es zu seiner Beleuchtung von der Gegenwart des Dichters empfing, auf diese wieder zurückwerfen, freilich nunmehr durch die ideale Ferne etwas abgedämpft und magisch verfärbt. Von der Warte einer abgeklärten Weltanschauung beobachtet Wieland die seltsamen Symptome im Deutschland seiner Tage: das um sich greifende religiöse Bedürfnis der Massen, den Gimpelfang der Mystagogen vom Schlage eines Cagliostro, Schrepfer und Gaßner, das lichtscheue Gebahren der zahllosen geheimen Gesellschaften, von denen eine jede im Besitze der wahren und echten Freimaurerei zu sein vorgab und von denen die eine traditionelle Beziehungen zu den mysteriösen Rosenkreuzern des 17. Jahrhunderts, die andere gar solche zum alten Templertum heuchelte. Und wie der Dichter über all dem Märchenhaften und Zauberischen seiner phantasievollen Verserzählungen immer mit einem so gesunden Humor und einer so feinen Ironie schwebte, daß nicht einmal Gottsched gegen diese Verwertung des „Wunderbaren" etwas einzuwenden gehabt hätte, so paßt

sich Wieland auch jetzt in zwei großen Romanen dem herrschenden Geschmack an, aber nur, um zugleich die magische Hülle zu zerreißen, die seine Zeitgenossen darüber hinwegtäuschte, daß all das Rätselvolle und Unfaßbare, das sie zu sehen glaubten, doch immer nur ihres einfältigen Glaubens liebstes Kind war.

Nach den Erfahrungen, die der Dichter täglich an seiner wundersüchtigen Umwelt machen konnte, erschien ihm zunächst die Person des schon im Altertum als Gaukler verschrienen Peregrinus Proteus einer mildern und vor allem psychologischen Beurteilung würdig. So wird Wielands „Geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus" (1791) zu einer „Rettung" des Zynikers aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert. In Elysium beichtet der Held dem Spötter Lukian die Verirrungen seines Lebens und steht zum Schlusse vor ihm wohl als Schwärmer, aber doch als ehrlicher Schwärmer da. Dabei liegen die Analogien seiner Erlebnisse zu ganz verwandten Erscheinungen im deutschen Kulturleben am Ausgang des 18. Jahrhunderts auf der Hand. So bedient sich vor allem die Christianersekte, die Peregrinus Proteus für ihre politischen Absichten ausnützt, genau derselben Mittel, mit denen auch die geheimen Gesellschaften zu Wielands Zeit einfältige Neophyten auf Gedeih und Verderb an sich fesselten. Ein Versuch, Zeitverhältnisse und Persönlichkeiten des griechischen Altertums aus der gleichgearteten Kulturatmosphäre des endenden 18. Jahrhunderts heraus zu begreifen, ist auch Wielands Roman „Agathodämon" (1796). Sein Held, der antike Wundertäter Apollonius von Tyana, der sich nach einem bewegten Leben als Einsiedler auf die Insel Kreta zurückgezogen hat und hier von den wundergläubigen Hirten als „guter Genius" (Agathodämon) verehrt wird, entpuppt sich in der Erzählung seiner Lebensschicksale immer mehr als einer jener Schwärmer, die zu Wielands Zeit in Deutschland schon zu Hunderten herumliefen und aus anfänglich reinen Absichten zu Heuchlern und Betrügern wurden. Apollonius' Wunsch, den geistigen Menschen auf Kosten des sinnlichen zu läutern und emporzubilden, ist auch das Ziel der meisten geheimen Gesellschaften am Ausgang des 18. Jahrhunderts gewesen. Natürlich meint auch der Grieche seine Aufgabe nur mit Hilfe einer Ordensgründung erfüllen zu können und er muß sich, da das Volk einmal nur bei seinem Wunderglauben zu fassen ist,

selbst mit dem Nimbus eines geheimnisvollen höhern Wesens umgeben, genau so wie in Wielands Tagen ein Adam Weishaupt, der in Bayern die Maulwurfsarbeit der reaktionären Rosenkreuzer und Exjesuiten wirksam bekämpfen wollte, seine aufklärerischen Bestrebungen doch auch wieder in die geheimen Vorschriften eines „Illuminatenordens" hüllte.

Fühlte sich der Dichter zu den Gestalten des Peregrinus Proteus und Apollonius von Tyana schließlich doch wohl nur wegen deren Ähnlichkeit mit problematischen Naturen der Gegenwart hingezogen, so fesselt ihn an den Helden seines zweiten Romans „Aristipp und seine Zeitgenossen" (1800—1802) ohne Frage die persönliche Nähe. Denn die Weisheit des Hedonikers Aristipp von Cyrene, dessen Entwicklung uns der Roman inmitten einer kulturhistorisch reich ausgestatteten Umwelt vorführt, ist auch eine Grundlage für Wielands eigene heitere Lebenskunst gewesen. Die zu Sokrates in teilweisem, zu Plato aber im vollendetsten Gegensatz stehende Philosophie Aristipps nimmt Menschen und Welt hin wie sie sind und will nicht nach Art des Apollonius das Geistige in uns durch Unterbindung unserer sinnlichen Bedürfnisse kultivieren, sondern lehrt, alles in rechtem Maße zu genießen. Und der Held vermag, von äußeren Glücksumständen begünstigt, seine Theorie auch im Leben zu verwirklichen. Anders sein weibliches Seitenstück, die Hetäre Lais. Diese herrschsüchtige Frau, die sich im Vollgefühl ihres Freiheitsbedürfnisses zur Matrone nicht geschaffen glaubt, verkörpert bereits den Typus der Emanzipierten, wie er um diese Zeit schon in der Dichtung eines Friedrich Schlegel und später auch in der eines Tieck Mode wird. Sie findet in ihrer ungebundenen Lebensführung ihr Glück nicht und macht mit einem tief unter ihr stehenden Manne, an dem sie hängen bleibt, die traurigsten Erfahrungen.

Um ein so reiches Bild vom antiken Leben und Denken zu entwerfen, wie es Wieland im Aristipp tat und in den beiden, dem großen Roman noch folgenden kleinen Novellen „Menander und Glycerion" (1803) und „Krates und Hipparchia" (1804), war natürlich ein eingehendes Quellenstudium nötig. Dabei wurde der Dichter durch seinen damaligen Verkehr mit dem Weimarer Altertumskenner Böttiger gefördert, mehr noch durch die zahlreichen Übersetzungen, die er selbst von antiken Literaturwerken in den letzten Jahrzehnten seines Lebens

veranstaltete. Um sie unterzubringen, aber auch um die gegen ihn gerichteten ebenso übermütigen wie verständnislosen Angriffe der Romantiker abzuwehren, gründete Wieland neuerlich zwei Zeitschriften, das „Attische Museum" (1796—1803) und das „Neue attische Museum" (1805—1809). Eine sechsbändige Übersetzung der Werke Lukians von Samosata (1788/9) wirkte anspornend auf des Dichters eigenes Schaffen zurück. Ihm gelang in den „Dialogen im Elysium" und in den „Göttergesprächen" die glücklichste Nachahmung, die von Lukians Totengesprächen ein Deutscher bis dahin erreicht hatte. Andere Übersetzungen galten Stücken des Euripides, Schriften von Xenophon, Plato und Isokrates. Mutig unternahm Wieland auch den Versuch, Komödien des bis dahin noch immer recht verächtlich behandelten Aristophanes zu übertragen. Von römischen Literaturwerken verdeutschte er in gewandtester Form Horazens Briefe (1782) und dessen Satiren (1786), ferner sämtliche Briefe Ciceros, doch hat er diese Übersetzung selbst nicht mehr zu Ende führen können.

Realismus und Gegenwartsbeziehungen im deutschen Roman der Aufklärung.

Die gesamte deutsche Dichtung der Aufklärung erhält durch ihre hervorstechende Neigung zur Idealisierung eine gewisse einheitliche Schichtung. In diesem Streben berührten sich die entgegengesetztesten Richtungen. Hier hatte die ekstatische Kunst Klopstocks mit dem Rokokoklassizismus Gemeinsames und dieser wieder mit allem, was die rationalistische Renaissance von Gottsched bis zu Lessing hervorbrachte, ja selbst mit der neuen Einstellung Winckelmanns zur Antike. Realismus und Gegenwartsbeziehungen, poetische Kennzeichen, die der deutschen Dichtung der Folgezeit neuen Sinn und neue Farbe geben, bilden für die Literatur dieser Epoche noch Ausnahmen. Ohne Frage aber liegen dort, wo sie auftreten, schon Zukunftskeime. Am reichsten sind sie im deutschen Roman der Aufklärung zu finden, der die nunmehr einsetzende Abwendung vom französischen und Zuwendung zum englischen Vorbild am entschlossensten mitmachte und daher unter den übrigen Dichtungsgattungen der Epoche auch eine Sonderstellung beansprucht. Unter dem deutschen Romangut der Barockzeit, das auch im ersten

Viertel des 18. Jahrhunderts noch den Lesehunger des Publikums befriedigte, war die bevorzugteste Richtung der erotisch-galante Roman, wie ihn die Bohse-Talander, Hunold-Menantes, Rost-Meletaon, Gressel-Celander und andere geschaffen hatten. So gering auch der künstlerische Wert dieser Erzeugnisse gewesen sein mag, gegenüber dem heroisch-galanten Roman des 17. Jahrhunderts bedeuteten sie insofern einen Fortschritt, als sie das Augenmerk der Zeitgenossen aus einer anachronistisch gesehenen geschichtlichen Vergangenheit oder phantastisch ausgemalten idealen Ferne wieder auf die unmittelbare Gegenwart lenkten. Die Freude an dieser entsprang gewiß nicht künstlerischen, ja nicht einmal moralisch einwandfreien Beweggründen. Tückische Rachgier und boshafte Klatschsucht, wenn nicht gar skrupellose buchhändlerische Spekulation, bewog diese Schriftsteller, die Skandalchronik adeliger und bürgerlicher Kreise für ihre Zwecke auszubeuten. Dennoch zeigen sich in diesen Romanen genau so wie in den Theaterstücken der Reuter und Henrici Ansätze zu einer realistischen Erfassung und Abschilderung zeitgenössischen Milieus, die von der Weltfremdheit des heroisch-galanten Romans wohltuend abstechen und eine neue Aera in der deutschen Erzählungskunst anzukünden scheinen. Deren Entwicklung ging zunächst freilich noch andere Wege. Die Freude am Leben der Gegenwart wurde vorerst noch einmal von bunter Abenteurerlust und der Sehnsucht nach idealen Fernen übertäubt, als der Engländer Defoe 1719 mit seinem berühmten Roman „Robinson Crusoe" erschien. Das Grundmotiv dieser Erzählung war alt und schon vor Defoe der Weltliteratur geläufig, wenn sich auch der Engländer zum Unterschied von seinen Vorgängern auf die wirklichen Erlebnisse eines Matrosen stützte. Neu aber war an dem Roman die psychologische Feinhörigkeit, mit der die seelischen Schwankungen des Helden registriert werden, der sich in seiner Weltabgeschiedenheit aus einem nur auf roh-sinnlichen Lebensgenuß bedachten Abenteurer zu einem Menschen von bedeutender Innerlichkeit verwandelt, in religiösen Empfindungen Trost und in einem genügsamen Dasein Befriedigung findet. So war mitten in einer noch immer mit abenteuerlichen Motiven überladenen Dichtung doch ein Stück psychologischer Erzählungskunst geschaffen, das zu anderer Zeit auch auf die deutsche Literatur hätte läuternd und vertiefend einwirken müssen. Aber gerade

der seelische Gehalt von Defoes Roman ging hier in der Leichtfertigkeit, Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit der galanten Adoptivkultur noch fast ganz verloren und die zahllosen Robinsonaden, die im Gefolge der englischen Erzählung und ihrer ersten, schon 1720 erschienenen Übersetzung nun auch den deutschen Büchermarkt überschwemmen, stehen künstlerisch auf allertiefster Stufe. Nur ein deutsches Werk taucht selbst wie ein vornehmes Eiland aus der unübersehbaren Wasserflut auf: die „Insel Felsenburg" (1731—1743) des gräflich Stolbergschen Hofbalbiers Johann Gottfried Schnabel. Schon durch die Verbindung des Robinsonadenmotivs mit einer kulturellen Utopie erhebt sich diese Dichtung hoch über die gedanklich-seichten Nachahmungen des englischen Vorbildes.

Albertus Julius, ein geborener Sachse, hat sich mit seinem Brotherrn van Leuven, dessen Gattin Concordia und dem Kapitän Lemelie aus einem Schiffbruch im Südmeer glücklich auf ein fruchtbares Eiland gerettet und das Zusammenleben der vier Menschen könnte ganz friedlich und ungestört verlaufen, wenn nicht der teuflische Lemelie Concordia zum Weibe begehrte und, um seinen Wunsch leichter durchzusetzen, heimlich van Leuven tötete. Als er sich hierauf bei einem Überfall auf Concordia, den Albert zu verhindern weiß, schwer verletzt und, um seine Qualen zu enden, sich selbst den Tod gibt, sind die junge Witwe und ihr Beschützer die einzigen menschlichen Wesen auf der Insel. Um Concordia, die Mutterfreuden entgegensieht, zu beruhigen, schwört ihr Albert, sie nie mit Heiratsanträgen zu verfolgen. Aber bei seiner erwachenden Liebe zu dem blühenden Weibe trägt er schwer an seinem Eide, bis schließlich die feinfühlige Frau die Ursache seiner Seelenkämpfe errät und sich ihm selbst als Gattin anträgt. Die Ehe beider ist mit Kindern reich gesegnet; Schiffbrüchige, die immer wieder an die Insel geworfen werden, sorgen mit für deren Bevölkerung, endlich findet sogar eine kleine Einwanderung von Europa nach Felsenburg statt. So bildet sich auf dem Eiland ein utopisches Gemeinwesen aus, dem ganz patriarchalisch der uralte Albertus Julius vorsteht und das mit seinen Einrichtungen den schroffsten Gegensatz bildet zu dem von höfisch-kavaliermäßigem Geist erfüllten und durch Standesunterschiede zerklüfteten Gesellschaftswesen der europäischen Kulturländer. Aber nicht nur wegen dieser Verknüpfung von Robinsonade und

Utopie gebührt Schnabels Roman eine Sonderstellung in unserer Literatur, er ist auch ein bedeutsamer Gradmesser für die große Umschichtung, die sich in der Bildung und damit zugleich in der sozialen Einstellung der Deutschen schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzieht. In den Anfängen des Romans wenigstens behält das von tiefster Frömmigkeit erfüllte Gemüt des Dichters über allem Roh-Stofflichen noch durchaus die Oberhand. Besonders die idyllischen Schilderungen des Zusammenlebens und der gegenseitigen opferbereiten Hingabe eines ganz auf sich allein angewiesenen Menschenpaares wie Albert und Concordia atmen eine Innigkeit, die einzig ist in der deutschen Literatur dieser Tage. Wir erkennen hier, wie sich die vom Pietismus erweckte religiöse Gefühlskultur bereits über Gott hinaus auf die ganze Menschheit zu erstrecken beginnt und langsam die Epoche der Empfindsamkeit heraufführt, in deren Zeichen schon das deutsche Geistesleben des nachfolgenden Jahrzehntes steht. Damit aber tritt zugleich an die Stelle des „politischen" Menschen der Barockzeit, der immer nur an die eigene Persönlichkeit und ihren Erfolg im Leben dachte, der soziale Mensch, der im andern den Bruder sieht und allein zum Träger eines idealen Gemeinschaftswesens befähigt ist, wie es auf Felsenburg blüht.

Der eigentliche Begründer des modernen psychologischen Charakterromans, zu dem Defoe in seinem Robinson zunächst nur Ansätze bot, wurde der Engländer Samuel Richardson. Er entsagte allen Reiseabenteuern, an denen noch das Herz seines Vorgängers hing, und machte die Menschenseele mit ihren geheimsten Regungen, schmerzhaften Zuckungen und zweifelnden Schwingungen zum Schauplatz seiner an äußerer Handlung recht armen Erzählungen. Den englischen Wochenschriften hatte er nicht nur die moralisierende Tendenz, sondern auch den scharfen Blick für die sittlichen Gebrechen seiner Umwelt abgelernt und so ist er auch der erste, der den vollen Anschluß des Romans an die zeitgenössische Gegenwart vollzieht, der ihn aus den Regionen höfischer Kreise und aus der Ferne insularischer Welten heimholt und ansiedelt im schlichten Heim des gebildeten englischen Mittelstandes. Daher kann die vom Dichter geschaffene neue Literaturgattung füglich auch als *psychologischer Familienroman* bezeichnet werden. Richardsons erste Romanschöpfung „Pamela" (1740) grün-

dete sich auf ein tatsächliches Vorkommnis und hat einen ebenso glücklichen wie, an den sozialen Anschauungen der Zeit gemessen, kühnen Ausgang. Eine Kammerzofe, die nach dem Tode ihrer Herrin den Nachstellungen ihres jungen, ungezügelten Gebieters ausgesetzt ist, trotzt standhaft allen Verführungskünsten und erwirbt sich durch ihre unerschütterliche Tugend schließlich Herz und Hand ihres Peinigers. Das Motiv wurde dann von Richardson in seiner bedeutendsten Dichtung „Clarissa Harlowe" (1748) mit tragischem Ausgang wiederholt. Hier schenkt die Heldin, die von ihren Eltern zu einer Ehe mit einem ungeliebten Mann gezwungen werden soll, ihr Vertrauen dem liebenswürdigen und in allen Umgangsformen sattelgerechten Wüstling Lovelace und läßt sich sogar von ihm entführen. Aber der verwegene Kavalier schreckt nun vor nichts zurück, das ihm in die Falle gegangene junge Mädchen zu entehren und erreicht schließlich auch sein Ziel mit Hilfe des betäubenden Opiums. Clarissa stirbt aus Gram über die ihr angetane Schmach, Lovelace aber fällt im Zweikampf. Ein männliches Tugendideal, das mit Clarissas Verführer kontrastieren sollte, stellte Richardson in den Mittelpunkt seines dritten großen Romans „Sir Charles Grandison" (1753/4). Leider hat sich der Held, der über alle Vorzüge verfügt, die ihn einem Frauenherz begehrenswert machen, seinen Besitz an Tugenden nicht selbst erworben, sondern er ist ihm als Gabe der Natur zugefallen und so wirkt dieser Charakter kalt und steif. Jedenfalls wird er an Lebenswahrheit von den weiblichen Figuren der Dichtung, vor allem von der ungemein fein gezeichneten Clementina von Poretta bei weitem überboten. Richardson wollte mit all seinen Erzählungen Moral und christliche Gesinnung verbreiten. Daher wird auch seine Pamela für ihre Tugend mit der Heirat belohnt, muß Lovelace seinen Frevel mit dem Tode büßen, während uns die sterbende Clarissa wie eine Heilige vorkommt. Der Dichter kleidete ferner alle seine Romane in die Form von Briefen, die die Heldinnen oder der Held an Vertraute schreiben, wodurch der Leser, ob er will oder nicht, an die Stelle eines Beichtvaters tritt. Die geheimsten Herzensregungen einer Clarissa werden vor ihm entfaltet und er kostet mit ihr das furchtbare, wenn auch immer mit Gelassenheit und Gottvertrauen ertragene Martyrium bis zum letzten bittern Tropfen durch. Gerade dieses von Richardson fast raffiniert erzwungene Miterleben und Miterleiden verschaffte seinen

Romanen bei der anwachsenden Empfindsamkeit in Deutschland eine Beliebtheit und Verbreitung, die in der Weltliteratur ihresgleichen sucht.

Die ersten Anregungen, die von Richardson auf die deutsche Dichtung ausgingen, stießen hier noch mit Nachwirkungen von Schnabels „Insel Felsenburg“ zusammen und beide Richtungen vereinigten sich in Gellerts Roman „Leben der schwedischen Gräfin von G.“ (1746) zu einem seltsamen literarischen Wechselbalge. Wie die gleichzeitige Verwendung der epischen Darstellung und des Briefstils in dieser Erzählung das Kompromiß andeutet, das hier der alte Abenteurerroman mit dem neuen psychologischen Familienroman schloß, so ist auch die weibliche Hauptfigur in Gellerts Dichtung nach Richardsons Pamela gemodelt, während sich die Handlung der Erzählung noch immer durch recht wilde Begebnisse und Zufälligkeiten hindurchschlängelt und besonders der Schauplatz sprunghaft über weite Länder hin wechselt. Dazu wirken der belehrenden Tendenz des Romans gewisse abenteuerliche Motive wie Blutschande und Doppelehe störend entgegen und die psychologische Charakteristik steht noch auf primitivster Stufe. Die Heldin des Romans heiratet nach dem vermeintlichen Ableben ihres Gatten seinen Freund und als der Totgeglaubte zurückkehrt, schließt sie sich mit Zustimmung ihres derzeitigen Gemahls wieder ihrem früheren an, um sich nach dessen wirklichem Tode dann endgültig in die Arme seines Freundes zu begeben. Man sieht, das Seelenleben der Frau und die Rechte ihres Herzens sind dem Dichter noch ein verschlossenes Buch.

Glücklicher in der Nachahmung Richardsons als Gellert war Wielands Jugendgeliebte Sophie von Laroche mit ihrem, freilich erst 1771 erschienenen Roman „Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim“. Die von einer englischen Mutter geborene deutsche Heldin mißtraut der Liebe ihres Verehrers, des englischen Lords Seymour und läßt sich von dem Schurken Derby umgarnen. Der stürzt sie allmählich in die äußerste Bedrängnis, aus der sie aber schließlich doch zur Vereinigung mit ihrem Lord gelangt. Diese etwas pietistisch ausgeklügelten Erlebnisse sind nach der theologischen Stufenfolge von Versuchung, Erniedrigung und Erhöhung aneinandergereiht, schließen sich im übrigen aber doch nur wieder zum Martyrium einer Richardsonschen Heldin zusammen. Auch die einzelnen Gestalten des Romans entsprechen fast in jedem Zuge ihren englischen Vorbildern, nur hat die

Dichterin über alle tugendhaften Personen einen Anflug von Empfindsamkeit gebreitet, der uns schon die Nähe der Wertherzeit verrät.

In England forderte Richardsons engherzige, puritanische Weltauffassung Leute, die wie Henry Fielding bei einem leichtflüssigen Temperament geschworene Feinde aller gravitätischen Feierlichkeit und Prüderie waren, zu rücksichtslosem Spott heraus. Daher folgt hier dem psychologischen Familienroman ein humoristisch-satirischer Sittenroman auf dem Fuße. Er schult sich an Cervantes' unvergänglichem Don Quichotte, übernimmt aber auch vom spanischen Schelmenroman, den Lesage für Frankreich erneuert hatte, die drastische Situationskomik und bunte Abenteurerlust und will im Gegensatz zu der auf engsten Gesichtswinkel eingestellten Beobachtungsweise Richardsons das zeitgenössische Leben auf breitester Grundlage abschildern in einer Fülle realistisch gezeichneter Gestalten aus den verschiedensten Gesellschaftssphären. Überzeugt von der innern Unwahrheit der Tugendideale des Pamela-, Clarissa- und Grandisondichters, verfolgte Fielding diesen zunächst als Parodist, indem er zur tugendhaften Pamela im männlichen Helden seines „Joseph Andrew" (1742) ein komisch wirkendes Seitenstück schuf, hernach aber zog er in seinem Meisterwerk „Tom Jones" (1749) mit dem ganzen Ernst eines großen Humoristen gegen Richardsons Ethik zu Felde, die sich nicht auf die Güte des Menschenherzens, sondern auf den Sittenkodex der zeitgenössischen Gesellschaft gründete und die Tugend auch nicht um ihrer selbst willen empfahl, sondern nur als Mittel, sich hienieden Glück und drüben Seligkeit zu erwerben. Auf dem Wege eines immer mehr sich steigernden Realismus, wie er sich schon in Fieldings letztem Werk „Amelia" (1752) zeigt, hat dann der derbe Tobias Smollet die Opposition gegen Richardson auf die Spitze getrieben, wobei er sich in seinen Romanen („Humphry Klinkers Reisen", „Peregrine Pickle") noch viel enger als Fielding an den Schelmenroman anschloß und englische Nationaltypen in satirischer Laune bis zu Karikaturen verzerrte.

Die Formlosigkeit, die seine Erzählungen bereits in hohem Maße kennzeichnet, wurde dann von Lawrence Sterne in seinem Roman „Leben und Meinungen des Herrn Tristram Shandy" (1759—1767) geradezu zum humoristischen Prinzip erhoben. Allen Begriffen von der innern und äußeren Geschlossenheit einer epischen Dichtung, von ihrer

planmäßigen Anlage und der logischen Abfolge ihrer Handlung wird hier gespottet. Sowenig in Sternes „Empfindsamer Reise“ die einzelnen Reiseabenteuer Hauptzweck waren, sondern die daran sich knüpfenden Empfindungen, sowenig kommt es auch im „Tristram Shandy“ auf den Werdegang des Titelhelden an. Beginnt doch der Dichter die natürlich unvollendet gebliebene Lebensgeschichte Tristrams schon im Mutterleibe, im dritten Bande erst wird der Knabe geboren und im sechsten erhält er glücklich die ersten Hosen. Dagegen nennt Sterne die ewigen Abschweifungen vom Thema, die den Gang der Erzählung immer wieder unterbrechenden „Digressionen“ den „Sonnenschein, das Leben, die Seele des Lesens“. Und mit derselben humoristischen Freiheit wie den stofflichen Gehalt des Buchs behandelt er seine Form. Auf längere Kapitel folgen kurze und ganz kurze, die oft nur aus wenigen Zeilen bestehen, wenn der Dichter nicht gar einen einzigen Satz schon Kapitel nennt oder den für ein solches bestimmten Raum überhaupt unausgefüllt läßt. Dabei bricht Sterne zuweilen ganz willkürlich ein kaum begonnenes Kapitel ab, um zu einem neuen überzugehen oder er läßt einmal eins auch ganz aus. Er schwelgt in typographischen Zeichen wie Punkten, Gedankenstrichen und Sternchen, ja stellt sogar den Verlauf der Erzählung graphisch in einer Kurve dar, die dem Leser mit ihren zahlreichen Ausbuchtungen und scharfen Winkeln das tolle Hin und Her der Komposition versinnbildet. Die beiden Hauptcharaktere des Romans Vater Shandy und Onkel Toby streifen hart an die Grenze der Karikatur. Jeder von ihnen reitet ein Steckenpferd. Die Marotte des Vaters ist Gelehrsamkeit aller Art und scholastische Dialektik, die des Onkels das Fortifikations- und Kriegswesen. Um aber diese beiden Figuren mit ihren lächerlichen Schrullen nicht ganz der komischen Auflösung preiszugeben, sucht sie Sterne durch allerhand rührende Züge unserm Herzen näherzubringen. Auch dieses Werk verdankte dem Geist der Empfindsamkeit, der sich darin durch eine Fülle skurrilen Witzes und kapriziösen Humors hindurcharbeitet, seine begeisterte Aufnahme in Deutschland. Freilich kam der Dichter auch noch mit einem andern Kunstgriff dem Zeitgeist entgegen: mit der seltsamen Beachtung nämlich, die er den scheinbar geringfügigsten Vorfällen und Begleitumständen des Lebens schenkt, und mit der Freude, die er an der Dynamik des Kleinen hat, an der Zerlegung mimischer Bewegungen in ihre einzel-

nen, sonst unbeachteten Teile, an den „little preparatory movements", wie er sie selbst nennt. Und auch durch diese Sympathien für die Bagatelle empfahl sich der „Tristram Shandy" einer Kunstrichtung, die, wie die deutsche Rokokodichtung, gleichfalls dem Kleinen im Leben nachging.

Nur wer, wie Sterne, über den reichsten Fond eines in hundert Farben schillernden Humors verfügte, konnte alles, was man bis dahin für das Elementare dichterischen Gestaltens gehalten hatte, in die komische Zersetzung eingehen lassen, ohne dadurch die Seele seines Kunstwerks zu zerstören. Dieser Engländer wurde nun aber gerade mit seiner bestechenden Originalität für alle die eine Gefahr, in deren Adern nicht das humoristische Königsblut rann, das allein zu solch souveräner Gewalt über Stoff und Form befähigte. Die vielen kleinen Kunstgriffe, die Sterne immer dem letzten und einheitlichen Ziel seiner Laune dienstbar zu machen wußte, fallen unter den Händen seiner zahllosen plumpen deutschen Nachahmer revoltierend zu einem zwecklosen Eigenleben auseinander und werden unleidliche Manier. Die Digressionen haben nun nicht mehr den Sinn humoristischer Chöre, die die einzelne Handlungsepisode im Spiegel einer überlegenen Weltbetrachtung auffangen, sondern sind gebrechliche Vehikel einer geistlosen Plauderlust, zerschlissene Deckmäntel für den Mangel an poetischer Gestaltungskraft. Erst als mit Hippel und Jean Paul den Deutschen zwei Sterne kongeniale Humoristen erstehen, erhält dessen inzwischen bis zu handwerksmäßiger Abgegriffenheit herabgewürdigte künstlerische Eigenart ihren alten Formwert zurück.

Für das Grundmotiv und einige Züge seines Romans „Das Leben und die Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker" (1773—1776) nahm sich Friedrich Nicolai den „Tristram Shandy" zum Vorbild. Aber er entsagte wohlweislich den tollen Capricen des Engländers in der Formgebung und versuchte dessen gemütvollen Humor durch einen fröstelnden Witz zu ersetzen. Der Roman schildert uns deutsche Zustände zur Zeit des Siebenjährigen Krieges unter dem engen Gesichtswinkel rein theologischen Interesses. Die Schicksale und Leiden, die ein wegen seiner Heterodoxie von Amt und Haus vertriebener Geistlicher auf seinen Irrfahrten durch Deutschland und Holland zu erdulden hat, die Lieblosigkeit, auf die er bei den Scheinchristen

aller Parteischattierungen stößt, sobald er seine freisinnige Überzeugung laut werden läßt oder gar Toleranz gegen Andersgläubige predigt, beleuchten den Verfall des christlich-religiösen Lebens in den theologischen Kämpfen der Aufklärungszeit. Freilich ist alles, was damals faul war im Staate der Gottesgelehrten, von Nicolai mit den Augen des Rationalisten gesehen, wie schon seine Verhöhnung der Pietisten und seine Polemik gegen allerhand von der Orthodoxie starrsinnig vertretene Lehrmeinungen beweist. Neben den theologischen Partien des Romans läuft nun auch eine Liebesgeschichte einher, in deren Mittelpunkt Nothankers Tochter Marianne steht. Sie hat als Gouvernante in einem adeligen Hause das Herz des Neffens ihrer Herrin, eines Herrn von Säugling, gewonnen. Aber das Liebespaar wird durch allerhand Intrigen getrennt und gelangt erst zur ersehnten Vereinigung, nachdem das Mädchen einen Leidensweg zurückgelegt hat, der dem einer Richardsonschen Heldin sehr ähnlich ist.

Die Entwicklung eines Sonderlings zu zeichnen und zwar ganz nach Sternes Art unter sorgfältigster Beachtung auch der geringfügigsten Einflüsse, die auf den Helden von seiner Umgebung ausgingen, unternahm der früh in Wahnsinn verfallene Johann Karl Wezel mit seinem Roman „Lebensgeschichte Tobias Knauts“ (1773—1776). Von dem liebenswürdigen Reiz, mit dem Sternes schrullenhafte, aber herzensgute Menschen auf uns wirken, verspürt man jedoch in Wezels Erzählung nichts. Eine grobschlächtige Charakteristik hat hier die einzelnen Figuren in konstruierte Fratzen verwandelt, denen jede Lebenswahrheit fehlt. Dennoch ist der „Tobias Knaut“ immer noch der beste unter den damals in Deutschland oft unternommenen Versuchen, den Werdegang von Sonderlingen in humoristisch-satirischer Absicht zu schildern. Ist doch auch der bekannte Stürmer und Dränger Heinrich Leopold Wagner mit einem viel schwächern, unvollendet gebliebenen Romanprodukt „Leben und Tod Sebastians Silligs“ (1776) in Wezels Fußstapfen getreten!

Wie durch den „Tristram Shandy“ wurde auch durch die „Empfindsame Reise“ eine Unzahl von deutschen Romanen hervorgerufen, die aber in künstlerischer Hinsicht ebenfalls durchwegs hinter dem englischen Vorbild zurückbleiben. Die deutschen Federhelden begnügten sich nicht mit dem bescheidenen Umfang von Sternes Roman, sie füll-

ten mit den Empfindungen ihrer Reisenden gleich mehrere Bände an und, um bei diesem gewaltigen Raumausmaß den Leser nicht durch Langweile zu töten, suchten sie auch wieder durch äußere Handlung zu wirken und griffen zu diesem Zweck sogar Motive des alten Abenteurerromanes neuerdings auf. Oder sie wollten neben ihrer affektierten Sentimentalität auch ihren Humor an den Mann bringen und verschmelzten daher Züge aus Sternes „Empfindsamer Reise" mit solchen aus dem „Tristram Shandy" zu einem unerträglichen Mischmasch; denn das weise Maß, mit dem der Engländer in dem einen Werke die Rührung über Witz und Humor stellte, während er sie im andern nur zur Färbung und Rhythmisierung des Humors heranzog, fehlte seinen deutschen Nachahmern völlig. Energisch fertigte der junge Goethe in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen gleich das erste Produkt dieser Erzählungsliteratur ab: die „Empfindsamen Reisen durch Deutschland" (1770—1777) des Schlesiers Johann Gottlieb Schummel. Ähnlich wie im Tristram Shandy müssen wir in diesem Machwerk zuerst die Lebensgeschichte der Großeltern und Eltern des Helden an uns vorüberziehen lassen, ehe wir zu ihm selbst kommen. Nach manchen Schicksalsschlägen wird er durch eine Erbschaft instand gesetzt, eine Reise anzutreten. Diese ist natürlich wieder blanke Nebensache, führt auch nur bis Leipzig, Bauzen und in einige andere nicht genannte Orte. Das Alleinseligmachende ist auch in diesem Roman die Empfindung. Rührende Episoden, wie der Wohltätigkeitssinn einer Bäckerin, werden stark unterstrichen, aber auch Vorfälle galanten und pikanten Charakters aufgetischt. Die nach Sterneschers Art ganz plan- und ziellos komponierte Erzählung ist mit den üblichen Mätzchen gefälliger Selbstironie durchsetzt und wird in ihrem Ablauf beständig durch allerhand witz- und humorlose Digressionen unterbrochen, durch eingeschobene Briefe, Verse und dramatische Einlagen, durch die geschwätzige Polemik des Autors gegen einen Rezensenten, ja sogar durch eine Selbstrezension, die den „Wert" des Romans in klingender Münze tariert.

Eine Kreuzung des Typs „Empfindsame Reise" mit Richardsons Familienromanen und selbst noch mit dem alten Abenteurerroman lieferte der Theologe Johann Timotheus Hermes in seiner vielbändigen Erzählung „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" (1769 bis 1773). Der Roman zerfließt in endlose Breiten und ödet den Leser

mit seinen trockenen Moralpredigten an, aber als Zeitbild von der Russenherrschaft in Ostpreußen während des Siebenjährigen Krieges verdient er auch heute noch geschätzt zu werden. Hermes hält die historische Umwelt seiner Erzählung mit großer Treue fest und manches der von ihm entworfenen Kulturbilder, wie der russische General, der das Silbergeschirr mitgehen heißt und der russische Offizier, der den Alkohol austrinkt, mit dem sich die reisende Sophie die Füße einreibt, scheint Ewigkeitswert zu besitzen. Auf das Königsberger Gesellschaftsleben und auf die Verhältnisse an der dortigen Universität fällt manch grelles Streiflicht. Das lokale Kolorit wird von Hermes immer sorgfältig gewahrt. Er führt uns durch die einzelnen Bezirke der alten Pregelstadt, läßt damals in Königsberg lebende Persönlichkeiten in die Handlung hereinspielen, verstreut in den Dialog heut noch in Ostpreußen gebräuchliche Idiotismen und tischt uns sogar das provinzielle Leibgericht „Schmant unn Glums" auf! So getreu und lebendig wie hier spiegelt sich deutsches Leben vergangener Tage nur noch in einem der letzten dieser im 18. Jahrhundert so zahlreich erschienenen Reiseromane wider in der „Reise nach Braunschweig" (1792) des Freiherrn Adolf von Knigge. Die durch Sternes Werk populär gewordene Literaturgattung selbst aber blüht auch im folgenden Jahrhundert noch weiter, wo sie von Justinus Kerner in den „Reiseschatten" zum Vehikel eines zerrissenen romantischen Welthumors gemacht und von Heinrich Heine in den „Reisebildern" mit dem aufdringlichen Witz der Jungdeutschen ausstaffiert wird.

Einen besondern Antrieb erhielt der humoristische Roman in Deutschland durch die steigende Beliebtheit, deren sich hier der Don Quichotte seit den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts erfreute, lang bevor noch die gute Übersetzung des Werkes von Bertuch (1775) alle früheren minderwertigen aus dem Felde schlug. Zu einer Zeit, wo sich die Aufklärung beständig mit den ihr widerstrebenden geistigen Mächten auseinandersetzen mußte, behielt Cervantes' Dichtung ihre dauernde Aktualität. Dazu hatte schon Fielding in seinem Kampf gegen Richardson manches von der Kunst des großen Spaniers übernommen und auf die zeitgenössischen Verhältnisse umgeprägt, so daß man von einer Nachwirkung des Don Quichotte auf die deutsche Literatur auch dort sprechen kann, wo in Wirklichkeit sein Einfluß den Weg über

Fieldings humoristischen Realismus genommen hat. Der erste deutsche Schriftsteller, der die Geschichte des Ritters von der traurigen Gestalt auf eine damals grassierende literarische Modetorheit bezog, war der durch seine rationalistischen „Volksmärchen der Deutschen" (1782/6) mehr als durch seine Romane bekannt gewordene Weimarer Gymnasiallehrer Johann Karl August Musäus (1735—1787). Eine im Grunde nüchterne Natur, fühlte er sich besonders von der kritiklosen Schwärmerei für Richardsons Familienromane abgestoßen und schrieb gegen das allgemein herrschende Grandisonfieber seine Erzählung „Grandison der Zweite oder Geschichte des Herrn von N." (1760/2). Ein sächsischer Adeliger, der Herr von N. und sein getreuer Sancho Pansa, der Magister Wilibald Lampert, haben über der Lektüre des „Grandison" ihr geistiges Gleichgewicht verloren und der Landjunker sucht nun die Wohn- und Lebensweise seines bewunderten Vorbildes bis ins kleinste nachzuahmen, wobei ihm sein Schulmeister in allerhand Torheiten Gefolgschaft leistet. In gründlich veränderter Gestalt und unter dem Titel „Der deutsche Grandison" wurde der Roman 1781/82 neu aufgelegt. Dabei wurde die Briefform der ersten Fassung zugunsten einer zusammenhängenden Erzählung in dritter Person aufgegeben und die Parodie durch allerhand geschickte Eingriffe künstlerisch gehoben. Die nun wesentlich verschärfte Satire bezieht sich aber nicht mehr ausschließlich auf das Grandisonfieber. In der Zeit von 1779 auf 1780, da unter der Einwirkung Rousseauscher Ideen in Deutschland bereits ein allgemeines Interesse für Erziehungsfragen Platz gegriffen und in der Errichtung von sogenannten Philanthropinen, wie z. B. dem berühmten Basedowschen zu Dessau, auch schon praktische Bedeutung gewonnen hatte, war der alte Robinson Crusoe ganz nach pädagogischen Gesichtspunkten von J. K. Wezel und Heinrich Campe neu bearbeitet worden. Musäus verspottet nun auch die wiedererwachte Robinsonschwärmerei, indem er in der zweiten Fassung seines Romanes den Helden zunächst eine Robinsonade aufführen läßt, ehe er ihm die Rolle des deutschen Grandison zuschiebt.

Der satirischen Tendenz des „Deutschen Grandison" verwandt ist auch die von Musäus' „Physiognomischen Reisen" (1778/79). Das Werk erinnert wohl im Titel mit Absicht an die deutschen Reiseromane der Zeit, ist im Grunde aber nichts anders als eine Don Quichottiade.

Ein begeisterter Physiognomist zieht hier mit seinem Diener in die Welt hinaus, um gleichgesinnte Verehrer von Lavaters Kunst zu finden. Dem von Musäus gegebenen Beispiel, das Grundmotiv des spanischen Romans zu humoristisch-satirischer Bekämpfung deutscher Modetorheiten zu verwenden, folgte dann Wieland mit seinem „Don Sylvio" (1772) und der Norddeutsche Johann Gottwert Müller mit seinem „Siegfried von Lindenberg". Dieser, zuerst 1779 und dann in geänderter und abschließender Fassung 1781/82 neuerdings erschienene Roman ist die beste und selbständigste Nachahmung der Cervantes-Fieldingschen Richtung in Deutschland und arbeitet mit der Verwendung der plattdeutschen Mundart auch schon der Erzählungskunst eines Fritz Reuter vor. In dem pommerschen Krautjunker von Lindenberg, der durch eine mit seinem Dorfschulmeister wahllos betriebene Lektüre in seiner Marotte bestärkt wird, es den großen Fürsten und Königen in allem gleichtun zu müssen und daher lächerliche Zeitungsberichte über sich herausgibt, ein geheimes Conseil und eine historische Sozietät gründet, verspottet Müller sehr glücklich die damalige Großmannssucht des kleinen Landadels. Den Abschluß dieser typischen Richtung im deutschen humoristischen Roman des 18. Jahrhunderts bilden dann Theodor Gottlieb von Hippels „Kreuz- und Querzüge des Ritters A bis Z" (1793/94), die mit einer feinen, bisher noch immer nicht gewürdigten Ironie die Auswüchse des geheimen Gesellschaftswesens jener Zeit und der daran sich knüpfenden Unterhaltungsliteratur parodieren.

II. Das Zeitalter des Sturmes und Dranges.

Einleitung.

Erblicken wir in der Kunst eines Klopstock und Wieland die letzte und fruchtbarste Ausmünzung des barocken Reichtums, den das 18. Jahrhundert vom 17. empfing und fassen wir Lessings Lebenswerk als die höchste Veredlung der rationalistischen Renaissancebestrebungen auf, die gleichfalls noch in der Blütezeit des Barocks mit den ersten Einwirkungen Boileaus auf Deutschland beginnen, so erscheint uns der ganze Zeitraum von Opitz bis Lessing als eine literaturgeschichtliche Einheit, die sich trotz ihrer keineswegs homogenen innern Struktur doch scharf und deutlich sowohl von der ihr vorausgehenden als auch folgenden Epoche unseres Schrifttums absondert. Und wir könnten von einer in sich geschlossenen Einheit sprechen, wenn nicht Klopstocks Persönlichkeit über die von uns gezogenen Grenzen schon hinauswüchse und so den Mittler bildete zwischen der vergehenden alten und aufkommenden neuen Zeit. Denn letzterer gehört er bereits an mit dem überströmenden Empfindungsgehalt und der mächtigen Dynamik seiner Lyrik und Epik und mit seinem gewaltigen Befreiungsdrang, den er als Dichter in elementaren Gefühlsentladungen und erhabenen Gedankenflügen äußert und im kühnen Hinausschreiten über die Bewegungsfülle antiker Silbenmaße bis zur vollen metrischen Ungebundenheit der freien Rhythmen, als Poetiker in der hartnäckigen Ablehnung einengender Kritik und entwürdigender Abhängigkeit von fremder Kunst, als Politiker endlich im begeisterten Anschluß an die französische Revolution.

Kulturepochen, die auf der Höhe ihrer Machtentfaltung starrste Einseitigkeit zeigen, rufen im Seelenleben eines Volkes automatisch ein Ablösungsbedürfnis wach, das ihnen alsbald auch den Boden abgräbt. Das Zeitalter der Aufklärung hatte, wiewohl es von einer rationalistischen und empirisch-sensualistischen Komponente gebildet wurde, die deutsche Geisteskultur schließlich doch ganz intellektuell gefärbt, so

daß für eine Entfaltung des Gefühlsmäßig-Irrationalen kaum ein Raum übrig blieb. Andererseits war das Zeitalter der Aufklärung auch das des Rokoko, einer ganz eindeutig umschriebenen Kulturform, die mit ihrer Betonung gesellschaftlicher und geistiger Anmut und Eleganz sicher nicht nur hohe künstlerische, sondern auch erzieherische Werte in sich barg, die aber, von einer ungezwungenen und naturgemäßen Lebensführung weit abliegend, am Ende doch nur als unerträglicher Druck und degenerierende Verbildung empfunden wurde. Die kulturelle Weiterentwicklung der europäischen Völker sollte sich eben nicht mehr im zierlichen Menuettschritt, sondern in jugendlich-kräftigen Sprüngen vollziehen und wenn wir schon im Frankreich der fünfziger und sechziger Jahre den alten Voltaire und seine Freunde darüber klagen hören, wie ein ganz unzeitgemäßer Gefühlsüberschwang und ein bisher fremdes Pathos das zierliche Formengewebe rokokohafter Lebensbetätigung verfitzt und zerreißt, um wie viel stärker mußte sich da erst das Bedürfnis nach neuen, auffrischenden Bildungszuständen in der deutschen Seele regen. Hatte sich doch in Deutschland das literarische Rokoko seit seinen Anfängen von der gleichzeitig aufkommenden Sentimentalität nicht freihalten können und die Gestalt des süßlich-empfindsamen J. G. Jacobi ist für den deutschen Rokokoklassizismus vielleicht ebenso charakteristisch wie für den französischen der verstandesklare, stets geistreich-witzige Voltaire.

So bildet sich die von der heranwachsenden literarischen Jugend getragene neue Zeit, der „Sturm und Drang", im offensten Widerspruch zur alten. Hatte die Aufklärung allmählich einer reinen Verstandeskultur zum Siege verholfen, die die emotionalen Regungen unseres Seelenlebens geringschätzte, wenn sie sie nicht gar dort, wo sie bis zu Leidenschaften anwuchsen, bekämpfte, so ließ der Sturm und Drang mit der ganzen Einseitigkeit einer jugendlichen Gegnerschaft nun das Gefühlsmäßig-Irrationale über das Rationale, mit andern Worten, das Herz über den Verstand triumphieren. Und hatte die Aufklärung bei ihrer deduktiv-generalisierenden Denkweise kaum ein Verständnis für individuelles Leben, suchte sie in ihren Theorien den Einzelfall immer gleich in den Maschen der „Regel", des „Gesetzes" einzufangen und in ihrer Praxis die Unebenheiten des Eigenlebigen überall glattzukämmen, so ringt der Sturm und Drang mit dem ganzen

ihm innewohnenden Befreiungsdrange danach, das Individuelle zum Angelpunkt seiner neuen Welt- und Lebensauffassung zu machen. Am schroffsten aber erhebt sich der Widerspruch der neuen Zeit gegen die gesellschaftliche Verbildung durch die Rokokokultur. Schon die der neuen Epoche vorausgehende deutsche Dichtung des 18. Jahrhunderts kann die immer stärker anwachsende Unzufriedenheit des Menschen mit den Bildungszuständen seiner Tage und die daraus entspringende Sehnsucht nach einer naturgemäßeren Lebensweise schwer verbergen. Haller flüchtet aus dem städtischen Treiben in die schweigsame Einsamkeit der Alpen, Geßner siedelt seine Phantasie in einer antikisierenden Schäferwelt an, Horazens „beatus ille" widerhallt in der gesamten deutschen Anakreontik und Schnabel erteilte mit dem Idealstaat seines erträumten Felseneilands der korrupten Gesellschaftskultur der galanten Zeit eine moralische Lektion. Selbst Dichter, die wie Zachariä oder Uz ganz im Rokoko wurzeln, schlagen sich mit ihren Sympathien auf die Seite des äußerlich rohen, aber ehrlichen und kraftbewußten deutschen Studenten oder des wohl linkischen und einfältigen, aber herzensoffenen und gemütvollen Liebhabers, wenn sie diese beiden Gestalten den à la mode-Gecken ihrer Zeit gegenüberstellen, ja, selbst Wieland, dieser typische Vertreter des literarischen Rokoko, hält in seinem Neuen Amadis dem törichten Liebesgetändel der Zopfzeit eine schlichte und treue Liebe als Muster vor. Und doch ist für den Menschen dieser Epoche der Begriff der Natur, ähnlich wie der des Todes immer noch mehr flüchtiges Gedankenspiel als ergreifendes Erlebnis und daher auch für die Dichtung immer noch mehr dekoratives Motiv als zentrales Problem. Keinesfalls wurden damals Natur und Kultur schon als polare Gegensätze empfunden und konnten es auch gar nicht werden, weil der Gefühlsgrund für eine solch radikale Differenzierung noch nicht gegeben war. Der Glaube der Aufklärung an die Vervollkommnung des Menschen durch den geistigen Fortschritt leitete noch fast zwangsläufig das Denken der Massen. Der Gebildete stand noch zu tief im Banne von Leibnizens Teleologie und sieghaftem Optimismus. Und der heitere Epikureismus, der geistige Nährboden des Rokoko, konnte, modifiziert durch Shaftesburys Lehre von der notwendigen Ausbalancierung unserer Triebe oder gar durch Wielands Grazienphilosophie, im deutschen Seelengrunde noch keine solche Erschütterung

hervorrufen, daß sich der Mensch, als das geistige Ich, nun plötzlich zur Natur, dem von Kultur unberührten Nicht-Ich in einem polaren Gegensatz gefühlt hätte, den zu überwinden sich noch dazu ganz wider alle rationalistische Überzeugung das geistige Ich dem kulturlosen Nicht-Ich hätte anpassen sollen!

Dieser umstürzlerische Wandel in der Weltanschauung der Deutschen vollzog sich erst unter dem entscheidenden Einflusse Jean Jacques Rousseaus (1712—1778). Sein anfangs radikaler Kulturpessimismus hat das rationalistische Denken nicht etwa nur in andere Bahnen gelenkt, sondern geradezu rückläufig gemacht. Er setzte an Stelle des aufklärerischen Bildungsideals, nämlich des geistig höchstentwickelten, triebbefreiten Menschen ein neues, den von Kultur noch unverbildeten prähistorischen, primitiven Menschen und erklärte damit zugleich den vermeintlichen unaufhaltsamen Fortschritt der Menschheit für eine andauernde Niedergangsbewegung, für ein stetiges Herabgleiten vom einstigen Hochstand der Einfachheit, der Natur. Damit aber hatte Rousseau auch das für die Leibniz-Wolffsche Philosophie korrelative Begriffspaar, größte Verstandeshelle und höchste Sittlichkeit auseinandergerissen. Er fundierte seine Ethik im Emotionalen. Denn wenn die Aufklärung in unserem geistigen Wesen das Wertvollste der Menschennatur erblickte, so suchte und fand er es im Gefühl, das er zugleich für ursprünglicher hielt als die Vernunft. „Le sentiment est plus que la raison" lautet einer seiner Kernsprüche, aus dem die jungen Stürmer und Dränger dann die Berechtigung für ihren übertriebenen Gefühlskult herleiteten. Und wie der Franzose auf diese Weise die bereits durch die Empfindsamkeit genährten emotionalen Regungen der Volksseele philosophisch sanktionierte, so kam er mit seiner Gesellschaftsfeindlichkeit auch allen denen entgegen, die der kultursozialen Atmosphäre des Rokoko bereits überdrüssig zu werden begannen. Erscheint doch die Gesellschaft, von Rousseaus anfänglichem Standpunkt aus betrachtet, geradezu als die verderbliche Institution, die die Eigenliebe (amour propre) des Menschen entwickeln half, wodurch er sich dem Unschuldsstande der Natur entfremdete! Rousseau dachte natürlich selbst nicht daran, aus seiner Philosophie die letzten Konsequenzen zu ziehen und sein neues Kulturideal auf den Trümmern des modernen Gesellschaftslebens aufzurichten. Wer ihn in Deutschland, wie z. B. der Kraft-

apostel Kaufmann, so verstand, verurteilte sich damit von vornherein zur Lächerlichkeit. Aber tief war die Selbstbesinnung, zu der die neue Lehre aufrief, und so ist sie auf die Neugestaltung nicht nur der äußeren Lebensformen, sondern der gesamten geistigen Kultur von überragendem Einfluß geworden. Daß das erleuchtete 18. Jahrhundert hoch über den früheren „barbarischen" Zeitläuften dastehe, war ein Dogma des Aufklärertums. Dieser Bildungsdünkel hielt den Rationalisten auch davon ab, dem Kulturwert der vorausgegangenen Epochen in geschichtlicher Betrachtung irgendwie gerecht zu werden. Denn Fragen stellt und Umschau hält nur der, der seines Weges unsicher geworden ist. Nun aber hatte Rousseau sein neues Kulturideal gerade an der entgegengesetzten Seite der menschlichen Entwicklung aufgepflanzt und damit dem aufklärerischen Dogma einen harten Stoß versetzt. Worin sich die beiden einander diametral entgegenstehenden Weltanschauungen berührten, war lediglich die Anerkennung eines dauernden Werdeganges, auf dem sich die Menschheit befinde. Aber ob der vom ideellen Ziele weg oder auf dieses zu führe, das war nun die Frage, die sich nicht mehr umgehen ließ. Und so brach Rousseaus Kulturpessimismus fast zwangsläufig der von der Aufklärung bislang ganz vernachlässigten entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise die Bahn. In das Denken der Epoche zieht ein neuer Rhythmus ein. Das Interesse für Ursprünge und Anfänge historischer, kultureller und seelischer Erscheinungen tritt in den Vordergrund. Der ruhige Ablauf der logischen Deduktion wird von der Dynamik organisch-evolutionistischer Auffassungsweisen verdrängt. Auch die intellektuelle Tätigkeit läßt sich jetzt gar nicht mehr von einem starken Gefühlston trennen, der sie begleitet und färbt. Man eignet sich die Gegebenheiten der Welt nun seelisch viel leidenschaftlicher an als vordem. Da Ursprünglichkeit und Naturhaftigkeit jetzt das Maß der Dinge sind, wird die gesamte Geisteshaltung des Menschen auf eine lebenswarme Grundlage gestellt. Auch dem Sensualismus, der sich schon vor der Verstandesblässe der Aufklärung zu der farben- und sinnenfrohen Phantasie der Italiener geflüchtet hatte, wird durch Rousseaus Natur- und Ursprünglichkeitsideal ein neuer Weg zur Befriedigung seiner Bedürfnisse gewiesen. Er braucht nicht mehr in ausländische Fernen zu schweifen, er findet in den Irrationalitäten eines unverbildeten heimischen Volks-

tums den Nährboden, dessen er bedarf. Das Gefühl, das nach der Lehre des Franzosen unser sittliches Handeln trägt, schlägt jetzt auch die Brücke zwischen dem geistigen Subjekt und der toten Materie. Diese wird beseelt und der Mensch tritt in einem ganz neuen Naturempfinden zu ihr in das innigste Verhältnis.

Der subjektive Charakter, den die gesamte Geisteshaltung des Sturms und Drangs durch die starke Betonung des Emotionalen empfing, kommt nun ebenso wie ihre Bevorzugung des Individuellen und Naturhaften in der damaligen Dichtung zum Ausdruck. Dieser wird nicht mehr wie in der Gottschedzeit der objektive Zweck vorgeschrieben, das Publikum zu vergnügen und zu belehren, wenn nicht gar zu bessern, sondern Dichten heißt jetzt einfach künstlerisch aussprechen, was den einzelnen zutiefst bewegt und bedrängt. So wird jetzt Poesie nur ein Gemeinbegriff für Erlebnis- und Bekenntnispoesie. Und weiter gilt Dichtung nun nicht mehr als eine Errungenschaft der Gebildeten, sondern als eine Naturgabe, die sich auch beim kleinen Manne, ja selbst beim Primitiven äußern kann und hier gerade am ursprünglichsten und elementarsten, weil von Bildungstrieben völlig ungestört. Das Rousseausche Naturideal ging dann die engste Verbindung mit dem Individualismus des Sturms und Drangs in der berühmten Genielehre ein. Der Geniebegriff ist das hervorstechendste Merkmal in den poetischen Anschauungen dieser Epoche, weshalb man ja auch das Jahrzehnt von 1770 bis 1780 in der deutschen Literatur kurzweg „Geniezeit" genannt hat. Vom Genie im Sinne einer die Durchschnittstalente überragenden Begabung hatte auch die Aufklärung schon gesprochen. Aber da man in dieser Zeit das dichterische Gestalten, wenn auch nicht mehr als getreue Naturnachahmung, so doch nur als künstlerische Auswahl unter den von der Wirklichkeit dargebotenen Einzelzügen und als geschickte Verknüpfung derselben untereinander auffaßte, fehlte natürlich dem rationalistischen Geniebegriff auch vollständig der Charakter des voraussetzungslos Schöpferischen. Ihn hatte aber bereits 1759 der Engländer Edward Young in seiner Schrift „Conjectures on Original Composition" seiner Deutung vom Genie untergelegt. Er unterschied streng zwischen originellem Schaffen und bloßer Nachahmung, wobei er jenem natürlich einen unvergleichlich höhern Wert beimaß als dieser. Nicht Nachahmung der Alten, sondern Zurückgehen

auf ihre Quelle, die Natur, galt ihm als Weg, ein Original zu werden. Sich vor den Alten in blinder Verehrung beugen, heißt, dem „Genie" Fesseln anlegen. Und die Bezeichnung eines solchen gebührt überhaupt nur dem, der jede Nachahmung verschmäht und mit der Kraft einer original schaffenden Phantasie, die Young für ein göttliches Geschenk ansieht, das Beste und Tiefste seines Wesens ans Licht stellt. Diese förmliche Divinisierung des Geniebegriffs brachte auch einen schon halb vergessenen Ausspruch Shaftesburys wieder zu Ehren, daß nämlich der Dichter ein zweiter Schöpfer, ein wahrer Prometheus nach Zeus sei, und die Prometheusgestalt wird denn auch bald von den deutschen Stürmern und Drängern zum Lieblingssymbol ihrer revolutionären und schöpferischen Machtgelüste erhoben. Aber außer dieser Auffassung vom Genie als einer Gottesgabe leistete Young auch noch einer andern Vorschub. Sie vollzog bereits die Verbindung des Geniebegriffs mit Rousseaus Naturideal, in dem sie das Genie für eine in gewissen Menschen sich organisch auswirkende Naturkraft ansah. Schon die Conjectures scheiden angeborene Genialität scharf von erworbenem Wissen und beides verwandelt sich in Youngs Denkweise zur förmlichen Antinomie, wenn er etwa meint, vielleicht würde Shakespeare weniger gedacht haben, wenn er mehr gelesen hätte. Und wie hier die Irrationalität des originalen Schaffens betont wird, so weisen die Conjectures auch auf seinen organischen Charakter hin, in dem sie erklären, daß das Original etwas von der Natur der Pflanze an sich habe, daß es aus der belebenden Wurzel des Genies aufschieße und wachse, ohne von der Kunst getrieben zu werden. Ob man nun aber wahres Künstlertum wie die Gabe der Prophetie als ein Göttergeschenk ansah oder als eine organisch wirkende Naturkraft, auf alle Fälle wollte man es vor dem Zwange der technischen Vorschriften, der „Regeln" sichergestellt wissen. Denn diese bekämpfte man jetzt als bloßes Gemächt verstandesmäßiger Überlegung mit demselben Eifer, mit dem sie die Aufklärung zur Geltung gebracht hatte. Die naturhafte Auffassung des Geniebegriffs, die selbstredend die Blicke der Zeitgenossen von der rationalen Kunstdichtung ihrer Tage auf die weit ursprünglichere Volksdichtung lenken mußte, erhielt ihre stärkste Stütze in zwei Veröffentlichungen, die praktisch bewiesen, daß echte Kunst tatsächlich nicht an eine gewisse Kulturhöhe gebunden sei. Im Jahre

1765 gab der englische Bischof Percy in seinen „Reliquies of Ancient English Poetry" Reste von älterer volkstümlicher Dichtung seiner Landsleute heraus und gleichzeitig veröffentlichte der Schotte James Macpherson die gesammelten Gedichte Ossians. Was hier als Kunstleistung eines altkeltischen Sängers des 3. Jahrhunderts n. Chr. aufgetischt wurde, ist freilich im ganzen eine Fälschung, die wohl Reste prähistorischer Kunst mit verwendet, im übrigen aber von ganz moderner Sentimentalität durchtränkt ist und daher ein völlig falsches Bild von den Empfindungsweisen frühgeschichtlicher Epochen gibt. Aber gerade ihres anachronistischen Gefühlsgehalts wegen wurden diese Gedichte Ossians von der Zeit begeistert aufgenommen und die Zweifel an der Echtheit von Macphersons Veröffentlichung konnten sich nur langsam durchsetzen.

Soweit nicht empfindsame Strömungen seine jugendlichen Impulse zügeln und schwächen, ringt der Stürmer und Dränger nach gesteigertster Aktivität. Und demgemäß formt er sich auch ein poetisches Ideal von ganz andern Dimensionen als ein Dichter des Rokoko. Der liebte das Kleine, das Zierliche, jener aber erblickt die Verkörperung seiner Sehnsuchtswünsche im „großen Kerl", in dem seiner Macht und Kraft sich voll bewußten, titanisch strebenden Menschen. Das Rokoko wollte aber nicht nur eine Kunst des Kleinen, sondern auch des Naiven sein. Indessen hatte auch das Naive genau so wie der Tod und die Natur für die ganze Richtung kaum mehr als motivische Bedeutung. Der deutsche Anakreontiker glaubte naiv zu sein, wenn er in seinen Gedichten Schäfer und Schäferinnen mit ihren Herden auftreten ließ oder mit Amor und den Amoretten recht kindlich tändelte. In der Geniezeit erst vertieft sich unter der Einwirkung des Rousseauschen Naturbegriffs auch der des Naiven bis zum geistesgeschichtlichen Problem. Man findet Naivetät jetzt dort, wo sie die frühere Zeit nie gesucht hätte. Naiv ist nun auch die Gesinnung des schlichten Mannes oder des unverbildeten und unberührten Mädchens aus dem Volke, naiv ist — und dies wird uns an Jacobis Roman „Allwill" besonders klar — die Empfindungs- und Handlungsweise der guten Hausfrau, die in ihren Ehe- und Mutterpflichten aufgeht, naiv ist gegenüber der rationalistischen Kunstsprache die mundartlich gefärbte Umgangssprache mit ihren Apokopen und Synkopen, naiv auch das treuherzige Luther-

deutsch. Naiv ist selbst das aus dem Volk geborene Puppenspiel im Vergleich zu dem französierenden Theater der Gebildeten. Und diese Naivetät erscheint dem Dichter und seinen kongenialen Gestalten nunmehr als letzter Überrest vom einstigen Naturideal mitten in einer Herz und Gemüt fälschenden Kultur. Ruhelos vor innerem Drange und zerfallen mit ihrer Zeit sehnen sie sich nach dieser ihnen fremden Welt wie nach einem Eilande des Friedens.

So tritt der manierierten Unnatürlichkeit und idealisierenden Tendenz des Rokoko mit der Geniezeit auf Schritt und Tritt der Geist einer mächtigen Opposition entgegen und ringt sich gerade im gegenwartsfrohen Realismus der neuerwachten deutschen Dichtung zum vollen Siege durch. Das Streben nach unverstellter Natur, das durch die ganze Sturm- und Drangepoche geht, lehnte auch in ästhetischer Hinsicht alle gleisnerische Beschönigung ab und die durch Rousseau geweckte neue Gesellschaftskritik bringt die Literatur in engste Beziehung zum zeitgenössischen Leben. Ja, überschäumend wie eine lang zurückgedämmte Flut, artet der neue Realismus zuweilen in grobschlächtigen Naturalismus aus und das dichterische Interesse für aktuelle Gesellschaftsprobleme in unkünstlerische Tendenz. Gewiß haben sich nicht alle Stürmer und Dränger in dieser Hinsicht gleich verhalten. Schon im Schoße der Geniezeit entwickeln sich, wie noch gezeigt werden soll, auch wieder neue Strebungen, die die Dichtung sowohl der realistischen Formgebung als auch dem Anschluß an die Gegenwart entrücken. Und dennoch hat in dem einen wie andern Zuge der Sturm und Drang geradezu eine literaturgeschichtliche Mission erfüllt. Die Wendung zur Gegenwart und zu realistischer Kunstauffassung vollzog sich in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts nicht von heute auf morgen. Im 17. Jahrhundert läuft bereits neben dem Literaturbarock beständig eine volkstümlich-realistische Unterströmung einher. In der Gottschedzeit sahen wir dann in Sachsen eine realistische Dramatik und Erzählungskunst aufblühen. Letztere verwächst wohl ab und zu, wie z. B. in Zachariäs Renommisten, noch eng mit der traditionellen Manier des Rokoko, der rationalistische Roman dagegen gewinnt unter dem steigenden Einfluß der großen englischen Humoristen schon ausgesprochen realistischen Charakter. Die Zeit war eben erfüllt, da sich auch dieser Formwille nach fast zweihundertjähriger Unterbindung

gegen die idealisierenden und gegenwartsflüchtigen Neigungen der herrschenden Kunst endlich durchsetzte.

Die Sturm- und Drangepoche hat nicht länger als ein Jahrzehnt gewährt. Sie war eben eine Kampferscheinung, daher auch ihre Kurzlebigkeit. Sie glich der Stauungswoge, die sich beim Aneinanderprallen zweier feindlicher Strömungen bildet. Ein mächtiges Aufbäumen und Aufschäumen und dann die allmählich eintretende Beruhigung. Die Auseinandersetzung zwischen Genietum, Aufklärung und Rokoko war aber auch vielleicht die ernsteste, die seit der Reformation in unserer Dichtung stattgefunden hatte, ernster jedenfalls als das ganze Literaturgezänk zwischen Leipzig und Zürich. Denn damals standen doch beide hadernden Parteien, ob sie sich nun dessen bewußt waren oder nicht, immer auf dem Boden ihrer einheitlichen rationalistischen Weltanschauung. Jetzt aber klafft zwischen den feindlichen Lagern die Unversöhnlichkeit zweier von Grund aus anders gearteter Lebensauffassungen, innerhalb deren es kaum ein einziges Element gab, das eine Verständigung ermöglichen konnte. Was im Streit zwischen Gottsched und den Schweizern noch rein literarischer Gegensatz war, wird jetzt kultureller. Man kann die Kämpferstellung, die der Stürmer und Dränger seiner Umwelt gegenüber einnimmt, bald als objektiv, bald als subjektiv ansehen. Er hat gerade dort, wo seine Feindschaft nicht literarischen Zielen galt, sondern der zeitgenössischen Gesamtkultur, dem Leben überhaupt, gar oft darauf verzichtet, die Auseinandersetzung durch direkte Angriffe herbeizuführen. Er hat sich dann — was natürlich nur der Subjektivität des neuen Menschentypus möglich war und wofür sich daher im Zeitalter der Aufklärung auch kaum noch ein Beispiel finden dürfte — scheinbar auf den Standpunkt der Gegenseite gestellt und von da aus in ironischer Rückspiegelung sein Tun und Lassen beleuchtet. Und mag auch die im Schrifttum des Sturms und Drangs mächtig aufblühende Kunst der Selbstironie schon auf eine gewisse Resignation, auf einen gewissen Lebenspessimismus des Kämpfers hindeuten, sie bringt uns jedenfalls die Gefühlsintensität, mit der er für seine Ideale eintritt, und die Tragik, von der sein Ringen häufig begleitet wird, in ganz anderer Weise zu Bewußtsein als jenes blinde Drauflosstürmen gegen die Schranken der Wirklichkeit. In diesem überlegenen Zug ironischer Selbstüberschau aber reicht bereits die

Dichtung des Sturms und Drangs der Dichtung der deutschen Romantik die Hand.

Die geschilderten neuen Ideen und Auffassungen sind nicht über Nacht und auch nicht spontan in der deutschen Dichtung wirksam geworden, sondern wurden darin durch den Einfluß bahnbrechender Denker und Theoretiker ausgelöst. Wir dürfen daher diese Männer mit Recht Apostel der neuen Weltanschauung und Empfindungsweise nennen. Und wenn wir zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Hamburg und der Schweiz aus die stärksten Anregungen zur Erweckung eines neuen Literaturlebens kommen sahen, so zeigen sich auch die ersten Keime der Sturm- und Drangbewegung merkwürdigerweise nicht im deutschen Binnenlande, sondern im äußersten Nordosten und Nordwesten des deutschen Sprachgebietes, ja die frühesten Impulse zu einer Lessing überholenden Literaturkritik rühren überhaupt von einem Deutschen des Auslandes her.

Apostel und Träger der neuen Weltanschauung.

Zu den auf dänischem Boden versammelten deutschen Schriftstellern, deren Haupt Klopstock war, gesellte sich 1763 der Schleswig-Holsteiner Wilhelm von Gerstenberg, der dänische Militärdienste angenommen hatte, die er später mit Zivildiensten vertauschte. Er ist 1823 als Direktor des Lottojustizwesens sechsundachtzigjährig zu Altona gestorben. Dem Lyriker, der mit seiner Gedichtsammlung „Tändeleien" und seinen „Kriegsliedern eines königlichen Grenadiers" zunächst noch ganz in den Spuren Gleims und der Anakreontiker gewandelt war, gelang mit seinem „Gedicht eines Skalden" (1766) ein Aufsehn erregender Wurf. In Dänemark hatte um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Kopenhagener Professor Mallet, an frühere Bestrebungen zur Wiedererweckung altnordischer Dichtung anknüpfend, mit ausführlichen Darstellungen altgermanischer Kultur und Mythologie jene heillose Verwechslung von angelsächsischem, altnordischem, keltischem und altdeutschem Wesen heraufbeschworen, die dann für die ganze Zeitepoche bis zu der solche Vorstellungen klärenden deutschen Romantik bezeichnend ist. Diese gelehrten Phantasien haben auch Gerstenberg zu seinem Skaldengedicht angeregt, diesem Hohenlied von

altgermanischer Freundschaft, in dem der Skalde Thorlaug von tausendjährigem Todesschlaf aus seinem Grabhügel wiedererwacht und sich in die neue Welt nicht finden kann, die an Stelle des versunkenen Heidentums getreten ist. Das Gedicht, im Grunde auch nur eine jener der Satire des 17. Jahrhunderts geläufigen Gegenüberstellungen von ruhmvoller Vorväterzeit und schwächlichem Epigonentum war aber doch weniger aus gutbürgerlichem Sinn als aus einer merklichen Vorliebe für altnordisches Reckentum erwachsen und wirkte, mit allerhand empfindsamen Zügen verbrämt, tief auf seine Zeit ein. Es hat, von der anwachsenden vaterländischen Gesinnung und dem um sich greifenden Freundschaftsenthusiasmus getragen, die große Sturmflut der Bardenlyrik heraufbeschworen.

Durchaus neue Züge, die aber mit ihrer Sensationskraft ausgesprochenen Kunstwert verbinden, zeigt Gerstenbergs bedeutendste dramatische Leistung „Ugolino". Im Jahre 1768, also noch vor Anbruch der Sturm- und Drangepoche erschienen, stellt diese fünfaktige Tragödie gleichwohl das erste Geniedrama dar. Ort- und Zeiteinheit wird darin wohl noch gewahrt, aber der Stimmung und Handlung des Stückes, nicht etwa einem ästhetischen Prinzip zuliebe. Die Kühnheit, mit der hier Gerstenberg von einer Episode aus Dantes „Hölle" nur die Schlußkatastrophe aufgreift, nämlich den Hungertod, zu dem der Graf Ugolino Gherardesca mit seinen Söhnen durch den Bischof Ruggiero verdammt ist, die künstlerische Energie, die mit solchem Inhalt fünf Akte zu füllen vermag, verdient noch heut unsere Bewunderung. Die an sich eintönige Situation wirkt nicht ermüdend, da der Dichter mit dem reichen Wechsel seelischer Empfindungen für die Armut an dramatischer Spannung entschädigt. Der düstere Schauplatz, ein finsterer Hungerturm, und das draußen tobende Unwetter steht in stimmungsreichem Einklang mit der grausigen Handlung, die, ganz naturalistisch ausgemalt, selbst eine so krasse Szene, wie den Versuch, sich vom Fleisch eines Leichnams zu nähren, nicht umgeht. Der bereits in Kraftphrasen tobende Dialog wurde nachher für die Dramatik der jungen Genies ebenso vorbildlich wie die puerile Gestalt von Ugolinos jüngstem Sohn Gaddo, der übrigens beweist, daß der Opferknabe aus Klopstocks „Hermannschlacht" und Lessings jugendlicher Philotas auf dem Theater der Zeit noch immer weiterleben.

Ein Neuerer wie im Drama war Gerstenberg auch auf dem Felde der literarischen Kritik. Mit ihm beginnt sich hier das stürmisch erwachende Gefühlsleben dieser Generation nun auch im Prinzip der künstlerischen Einfühlung geltend zu machen, was eine Befreiung des ästhetischen Urteils vom rationalistischen Dogmenzwang zur unmittelbaren Folge hat. Nachdem er sich schon in den sechziger Jahren als Rezensent des „Hypochondristen", einer in Schleswig erschienenen moralischen Wochenschrift, und der „Hamburgischen neuen Zeitung" die Sporen verdient hatte, gab Gerstenberg zwischen 1766 und 1770 seine berühmten „Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur" heraus, nach ihrem Verlagsort gewöhnlich die „Schleswigschen Literaturbriefe" genannt. Sie haben sich an Lessings Berliner Literaturbriefen geschult, diese aber mit ihrem für ausländische wie deutsche Dichtung gleichem Interesse nicht nur an Weite des Gesichtsfelds überboten, sondern sind auch über ihr Berliner Vorbild in der Aufstellung neuer kritischer Gesichtspunkte nicht unbeträchtlich hinausgekommen. Sie bemühen sich bereits um eine Definition des nunmehr aktuell gewordenen Begriffs vom Genie, dessen Wesen hier in einer allerdings noch recht unklaren Weise als „Betrug einer höhern Eingebung" aufgefaßt wird. Dann streifen diese „Merkwürdigkeiten" auch schon die in der damaligen Poetik stets stiefmütterlich behandelte Lyrik und die von Gerstenberg hierbei vertretene Ansicht, daß der Charakter eines wahren Liedes darin besteht, daß es nicht nur gesungen werden könne, sondern daß die ihm innewohnende reine und volle Empfindung zur Umsetzung in Musik geradezu dränge, verbannte mit einem Schlage alle lehrhaften Gedichte sowie die rein formale Verskunst eines Ramler und seiner antikisierenden Genossen aus dem Reiche echter Lyrik. Den Spuren der Volksdichtung nachgehend, wie Percy vor ihm und Herder nach ihm, macht ferner Gerstenberg in diesen Literaturbriefen die deutschen Leser mit der altnordischen Lyrik der Kämpeviser, sowie mit der Edda bekannt, bezieht aber auch, auf Meinhards verdienstvollem „Versuch" weiterbauend, die großen Dichter der romanischen Völker, einen Ariosto und Cervantes, in den Kreis seiner literarischen Kritik ein und würdigt besonders die phantastische Kunst des erstern sehr verständig in ihrer nationalen und zeitlichen Bedingtheit. Diese Ausführungen sind von dem gleichen Geiste getragen, mit dem sich nun Gerstenberg

auch Shakespeare nähert. Von Wielands Shakespeareübersetzung ausgehend, die er sehr ungnädig behandelt, damit zugleich der Verachtung den Weg bahnend, die nachher die jungen Genies diesem immerhin verdienstvollen Werk entgegenbrachten, verkündet Gerstenberg seine Shakespeareauffassung, die uns bereits weit über Lessing hinaus in die Nähe Herders führt. Hatte Lessing Shakespeare noch an dem griechischen Drama gemessen, hatte er, ihn Corneille gegenüberstellend, nachzuweisen gesucht, daß der Engländer den Hauptzweck des antiken Dramas, die Erregung von Mitleid und Furcht fast immer erreiche im Gegensatz zu dem Franzosen, der dem antiken Drama nur im „Mechanischen", d. h. in den drei Einheiten nachkomme: so lehnt Gerstenberg einen Vergleich Shakespeares mit dem Drama der Alten ab, und sondert damit den Briten von den Griechen. Shakespeare nähere sich diesen wohl hie und da, aber unterscheide sich von ihnen darin vollständig, daß er in seinem Drama auf den moralisch-psychologischen Hauptzweck der antiken Tragödie verzichtet, auf die Erregung von Furcht und Mitleid. Shakespeares Schöpfungen seien meisterhafte Darstellungen von Menschen und Welt, „lebendige Bilder der sittlichen Natur" und wirkten lediglich als solche. Diese Auffassung der Stücke Shakespeares als psychologische „Bilder" oder „Gemälde" zeugt bereits von einem gewissen, Lessing noch ganz mangelnden Feingefühl für das Kolorit, den Stimmungsgehalt des Briten und führt im Verein mit der Ablehnung jeder auf tragische Wirkung berechneten Absicht in Shakespeares Tragödien geradenwegs zu einer impressionistisch-naturalistischen Kunstauffassung, die die völlige Auflösung des bisherigen stilisierten Dramas bedeutet.

Etwa ein Jahr nach Gerstenberg trat in den Kopenhagener Kreis deutscher Schriftsteller Lichtenbergs hessischer Landsmann Helfrich Peter Sturz (1736—1779), einer unserer vorzüglichsten Prosaisten des 18. Jahrhunderts. Im Gefolge des dänischen Königs unternahm er 1768 eine Reise nach England und Frankreich, die nicht allein seinen politischen Blick schärfte, sondern auch für seine Bildung den reichsten Ertrag abwarf. Denn er lernte bei dieser Gelegenheit in London berühmte Engländer der Zeit kennen und traf zu Paris in den Salons der Madame Geoffrin und Necker mit den geistigen Notabilitäten des damaligen Frankreich zusammen. Solche Erlebnisse und Erfahrungen

hoben sein Urteil auf ein weit höheres Niveau, als es einem nichtgereisten deutschen Durchschnittsschriftsteller jener Tage erreichbar war. Sturz hat mit sicherem Blick die Vorteile der englischen Verfassung gegenüber dem despotischen Regime in Deutschland erkannt und bereits auf den engen Zusammenhang zwischen Literatur und politischen Verhältnissen hingewiesen. Mit der Aufklärung zeigt er manche Verwandtschaft, aber in seinen geistigen Interessen gibt es auch schon Berührungspunkte mit dem Sturm und Drang. So war er, wie freilich auch der ihm befreundete Klopstock, schon ein ausgesprochener Gegner der literarischen Kritik und verächtlich spricht er geradezu einmal vom „Kritiker- oder Abdeckerhandwerk". Ein anderes Mal schreibt er ganz im Geiste der jungen Geniebewegung eine Abhandlung über Todesstrafen, worin sich eine Kindsmörderin in flammenden Worten vor ihren Richtern verteidigt. Auch hat er in warmer Verehrung Rousseaus in Deutschland die ersten authentischen Nachrichten über den berühmten Mann verbreitet. Als Schriftsteller war Sturz Fragmentist. Außer einem schwachen bürgerlichen Trauerspiel „Julie" (1767) gelang ihm kein größeres geschlossenes Werk. Sein Bestes gab er in kleinern Aufsätzen, die fast alle in Boies „Deutschem Museum" erschienen sind. Und unter diesen sind besonders 12 Reisebriefe, die uns seine Erlebnisse und Beobachtungen auf jener großen Reise nach England und Frankreich schildern, geradezu Meisterstücke in ihrer Art. Sie enthalten scharfe Charakteristiken von mehreren bedeutenden Persönlichkeiten, mit denen er damals zusammenkam, so von dem englichen Dichter Samuel Johnson, von dem Schauspieler Garrik, von der deutschen Malerin Angelika Kaufmann, von der Madame Geoffrin, von Helvetius und andern französischen Gelehrten. Und höchst wertvoll ist, was Sturz über die damaligen geistigen Strömungen in Frankreich und von dem Urteil der Franzosen über die deutsche Literatur zu sagen weiß. Es ist nicht sehr rühmlich für uns, aber auch für die Franzosen nicht. Denn Sturz vermutet, sie wüßten von uns nicht viel mehr als von den Chinesern.

Wenden wir uns von der Nord- und Ostseeküste dem Innern Deutschlands zu und suchen wir dieses nach Vorläufern der neuen Bewegung ab, so begegnet uns zunächst in dem 1720 zu Osnabrück geborenen Westfalen Justus M ö s e r eine herrliche Persönlichkeit. In

jungen Jahren schon mit der politischen Verwaltung seines Heimatlandes betraut, das damals noch ein Kleinstaat mit agrarischer Bevölkerung und ganz mittelalterlichen Verfassungszuständen war, hatte sich Möser, wie einst Haller und Hagedorn, durch eine Reise nach England seinen geistigen Horizont geweitet. Als Vormund seines unmündigen Landesherrn war er dann zwanzig Jahre hindurch die eigentliche Seele der politischen Verwaltung seiner Heimat. Allgemein geachtet wegen seines makellosen Charakters starb er 1794 in seiner Vaterstadt. In der Weltanschauung dieses für seine Tage ungewöhnlich stark national empfindenden Mannes kreuzen sich streng konservative Richtungen mit weit über ihre Zeit hinausgreifenden Tendenzen. Obwohl den Anschauungen der Aufklärungsepoche manchmal noch nahekommend, bedeutet doch sein theoretisches und praktisches Wirken als Ganzes schon den ausgesprochenen Bruch mit dem Rationalismus und gerade die volkstümlichen Grundlagen seiner geistigen Persönlichkeit haben Möser in den Augen der sonst so autoritätsfeindlichen jungen Generation verehrungswürdig gemacht.

Dieser Mann von altem Schrot und Korn gab sein Bestes in sozialpolitischen und volkswirtschaftlichen Aufsätzen, die er zuerst in den von ihm begründeten „Osnabrückischen Intelligenzblättern" veröffentlichte, aber schon 1774 unter dem Titel „Patriotische Phantasien" sammelte. Im Widerspruch zu den Bemühungen einiger aufklärerischer Fürsten, die Vorrechte der einzelnen Stände und Korporationen zu brechen zugunsten einer Zentralisierung der gesamten Regierungsgewalt, ja selbst im Widerspruch zu Rousseaus Staatstheorie, die auch noch ganz individualitätsfeindlich die Souveränität des allgemeinen Staatswillens betont, verficht hier Möser mit den glühenden Sympathien des neuen Menschentyps für alles Individuelle und Mannigfaltige, aber auch mit dem Scharfblick eines durch keine philosophisch-abstrakten Theorien beirrten, historisch und praktisch denkenden Sozialpolitikers die Sonderrechte der Städte und Zünfte gegen die einschränkende Gewalt allgemeiner Landesgesetze. Und aus der gleichen Geistesverfassung heraus ist er auch für die Erhaltung der Volks- und Standessitten eingetreten gegenüber allen nivellierenden Kulturbestrebungen auf ethischem Gebiet. Daß in solchen Anschauungen ab und zu ein reaktionärer Zug mit unterläuft, ist freilich nicht zu leugnen. So

verteidigt Möser z. B. nicht nur die mittelalterlich-feudalistische Gesellschaftsordnung, sondern mit der tiefen Sehnsucht seiner Zeit nach unbegrenzten Durchsetzungsmöglichkeiten des Starken preist er sogar das Faustrecht als ein „Kunstwerk des höchsten Stils".

Noch zündender als Mösers sozialpolitischen Aufsätze mußten auf die Zeit seine volkswirtschaftlichen wirken, die ihn uns in einer vermittelnden Stellung zwischen den beiden damals eifrig diskutierten Theorien des physiokratischen und merkantilen Systems zeigen. Der nationale Geist, in dem hier Möser einer Handelsvereinigung der deutschen Staaten das Wort spricht, Ein- und Ausfuhrverbote gegen die handelspolitische Ausplünderung Deutschlands verlangt, ja bereits von einer deutschen Kriegsflotte träumt, die einst den deutschen Handel schützen könne, weist weit über die zeitlichen Grenzen des Jahrhunderts in eine ferne Zukunft hinein. Und wie in das sozialpolitische und volkswirtschaftliche Denken der Deutschen nach Mitte des 18. Jahrhunderts durch Möser ein neuer Zug kommt, so auch in ihre Geschichtsschreibung. Anknüpfend an Thomas Abbts weitgestecktes Ziel, die politische Geschichte mit der Geschichte der Kunst zu verbinden, schrieb Möser eine „Osnabrückische Geschichte" (1768), deren erster Band uns trotz einiger rationalistischer Geschichtskonstruktionen doch die an Herders historische Auffassung gemahnende Absicht des Verfassers zeigt, auf Grund der eigentümlichen Existenzbedingungen der Niedersachsen uns ein individualisierendes Bild von ihrem Leben zu entwerfen.

Den würzigen Schollengeruch eines in volkstümlich-nationaler Anschauungsweise verankerten Denkens tragen aber auch die Schriften Mösers an sich, in denen er zu den herrschenden Kunsttheorien seiner Zeit irgendwie Stellung nimmt. Wie er sich dem großen König gegenüber zum Verteidiger der zeitgenössischen deutschen Literatur mit warmer Seele aufwarf, so hatte er auch schon vorher in Lessings Geiste eine Verteidigung des Harlekin unternommen, den er sich allerdings veredelter dachte als es der rohe Hans-Wurst der vorgottschedischen Bühne tatsächlich war. Es entspricht ganz der Geisteshaltung der neuanbrechenden Zeit, die mit ihrem Sinn fürs Volkstum sich zugleich wieder den für urwüchsigen Humor erwarb, wenn Möser den Harlekin auf der Bühne mit der Karikatur in der Malerei vergleicht und

als Fürsprecher der lustigen Person zugleich Fürsprecher des Grotesk-Komischen wird, dessen ästhetische Berechtigung alsbald auch Lenz in seiner Theorie wie in seinem dichterischen Schaffen mit einer geradezu unerhörten Kühnheit vertrat. Rückständiger erscheint uns Möser nur dort, wo er als selbständiger Dichter auftritt. So setzt eine Jugendarbeit von ihm, die fünfaktige Alexandrinertragödie „Arminius" (1749), lediglich jene schon im Barock beginnenden und im Zeitalter der Aufklärung mit den Namen der Joh. Elias Schlegel und Schönaich verknüpften heißen Bemühungen fort, den Cheruskerfürsten in der deutschen Dichtung wieder lebendig zu machen.

Mächtigere und tiefere Anregungen als von den besprochenen Persönlichkeiten kamen dem deutschen Geistesleben jener Jahre aus dem äußersten Nordosten Deutschlands zu, aus Ostpreußen. Diese Provinz war, nachdem sie in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts eine nicht unwesentliche Rolle gespielt hatte, allmählich aus dem deutschen Geistesleben so gut wie ausgeschieden und erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts hebt sie sich aus ihrer Bedeutungslosigkeit langsam empor. Neben dem Pietismus, der hier festen Fuß gefaßt hatte, entwickelte sich auch eine aufklärerische Richtung, die der Provinz alle kulturellen Segnungen zuteil werden ließ, mit denen damals Gottsched das deutsche Binnenland bereits beglückt hatte. Gelehrte Gesellschaften wachsen aus dem Boden, moralische Wochenschriften tauchen auf, man wendet der Frauenbildung ein erhöhtes Augenmerk zu, selbst eine Theaterreform wird angebahnt. Ein rühriger Buchhändler, Joh. Jacob Kanter, gründet zu derselben Zeit, als die Provinz während des Siebenjährigen Krieges unter russischer Herrschaft steht, die „Königsbergschen Gelehrten und politischen Zeitungen" und unter den jungen Schriftstellern, die er für sein Blatt gewinnt, finden wir auch bereits den Mann, der mit seinen reichen Ideenkeimen das geistige Leben der ganzen Epoche nachhaltig befruchten sollte: Johann Georg Hamann (1730—1788). Unter pietistischen Einflüssen aufgewachsen und in Königsberg für die Theologie und Jurisprudenz vorgebildet, hat Hamann mehrere Jahre in Livland und Kurland als Hofmeister verbracht, bis er 1756 im Auftrage eines Rigaer Handelshauses eine Geschäftsreise nach London unternahm. Hier verlor er bei seiner hypochondrischen Gemütsveranlagung mit einem Male alles

Selbstvertrauen und ergab sich einem lockern Lebenswandel, der ihn ins moralische Verderben gestürzt hätte, wenn nicht ein plötzliches Insichgehen, eine tiefe Reue und seelische Zerknirschung seinem Dasein eine neue Wendung gegeben hätte. Nach Riga und 1759 nach Königsberg zurückgekehrt, hat er jahrelang ohne feste Anstellung gelebt in freier Liebe mit einer ungebildeten Frau, die ihm mehrere Kinder gebar. Endlich gelang es Kant und andern Freunden, dem für einige Zeit wieder nach Kurland Verschlagenen einen Posten bei der Königsberger Akzise zu verschaffen. Am kleinen Hofe der katholischen Fürstin Gallizin in Münster, wo er im Frühjahr 1787 zu einem längern Besuche eingetroffen war, ist Hamann unter den Vorbereitungen zur Rückreise in seine Heimat ein Jahr später gestorben.

Seine stark ausgeprägte Sinnlichkeit näherte ihn dem sensualistischen Realismus seiner Tage, von dem ihn freilich auch wieder seine nach dem Transzendenten gravitierende Gläubigkeit schied, seine Leidenschaftlichkeit brachte ihn in den schärfsten Gegensatz zur Verstandesnüchternheit der Aufklärung und ließ ihn den Wert des Gefühlslebens für die Kunst richtig erkennen. Als Feind alles systematischen Denkens und jeder logisch klar entwickelnden Darstellungsweise ist er der ausgesprochene Antipode Lessings und die ihm wegen seines dunklen, bilder- und anspielungsreichen Stils von einem Zeitgenossen zugedachte Bezeichnung des „Magus im Norden" ist Hamanns Ehrenprädikat. Denn wie sich in seiner Schreibweise eine bis dahin noch unerhörte Souveränität des genialen Denkens über den traditionellen sprachlichen Ausdruck ankündet, so liegt auch in dieses Mannes ganzer Gedankenwelt das große Ahnen einer kommenden Zeit.

Für Hamann, dem einst im Zustand reuevoller Zerknirschung die rettende Erleuchtung kam, stand geistige Demut am Anfang aller Dinge. Darum spielt er in den „Sokratischen Denkwürdigkeiten" (1759) gegenüber dem vernunftstolzen Geist der Aufklärung die Rolle des griechischen Philosophen, dem mitten in einer sophistischen Umwelt „Nichts zu wissen" für höchste Weisheit galt und für den diese natürliche Weisheit des Nichtswissens nicht bloß eine Eroberung verstandesmäßigen Erkennens war, sondern den Wesenswert eines tiefen Erlebnisses hatte, das ihn wieder für die Eingebungen seines Daimonions, seines „Genius" prädisponierte. Von dem durch Young im gleichen

Jahre aufgestellten Geniebegriff unterscheidet sich daher der Hamannsche durch eine gewisse religiös-ethische Färbung sowie durch den Verzicht auf das von Young für das Genie verlangte Merkmal der Originalität. Bald aber hat auch Hamann diese Forderung in seinen Geniebegriff mit aufgenommen, wie er andererseits schon in den „Sokratischen Denkwürdigkeiten" den Versuch machte, dem Genie im künstlerischen Schaffen eine beherrschende Machtstellung gegenüber allen Ansprüchen der Aufklärungsästhetik einzuräumen.

In den „Sokratischen Denkwürdigkeiten" hatte Hamann seine Kämpferstellung gegen die Aufklärung bezogen, zu einem scharfen Teilgefecht aber führten bereits die „Kreuzzüge eines Philologen" (1762), eine Sammlung von Aufsätzen, darunter der bedeutendste die kabbalistische Rhapsodie: „Aesthetica in nuce". Die Bibel war der Grundstein von Hamanns gläubiger Weltanschauung und sie war in Luthers Verdeutschung zugleich das große Behältnis, aus dem er sich die pathetische Feierlichkeit herholte, die in seinem Stil oft hart an ungeschminkte Derbheiten, ja an Zynismen grenzt. Da war Hamann in dem Göttinger Theologen Michaelis gerade einer von den vielen aufklärerischen Bibelauslegern entgegengetreten, die als echte Söhne des rationalistischen Zeitalters jede göttliche Inspiration in der Bibel leugneten und deren Inhalt ebenso als rein kulturhistorisches Problem auffaßten wie ihre Sprache als rein philologisches. In dem kabbalistischen Kommentar, den nun Hamann in der „Aesthetica" der Schriftauslegung des Michaelis entgegensetzt, enthüllt er die tiefsten Bedürfnisse seines geistig-religiösen wie leidenschaftlich-sinnlichen Wesens, zugleich aber auch die enge Wechselwirkung, die in seiner Seele zwischen frommer Gläubigkeit und poetischem Empfinden bestand. Für die Genesis, die auch er, wie nachher Herder, als älteste und lauterste Urkunde des menschlichen Geschlechtes ansieht, hat hier Hamann eine symbolisch-mystische Auslegung bereit. Von Haß erfüllt gegen die aus purer Verstandesnüchternheit geborene abstrakt-philosophische Ausdrucksweise der Rationalisten, hält er Ausschau nach einer dichterischen Natursprache, die auf den elementaren Grundlagen der „Sinne und Leidenschaften" ruht und findet sie in der poetischen Bildlichkeit gleichnishafter Rede, wie sie die Sprache der Heiligen Schrift darstellt. Denn Poesie ist für den Magus nicht etwa

erst eine späte Frucht der allgemeinen geistigen Kultur, sondern geht dieser voraus, Poesie ist für ihn die „Muttersprache des Menschengeschlechts", und diese Gedankenreihen zurückverfolgend und das Moment des Schöpferischen in der Kunst scharf betonend, ja diese geradezu divinisierend, nennt Hamann Gott den Poeten am Anfang der Tage. Bildlich, gleichnishaft und darum natürlich hat er sich in der Schöpfung der nur sinnlich auffassenden Kreatur offenbart und seine Weltdichtung umspannt Natur, Geschichte und Bibel in weitem Umfange. Von dieser göttlichen Tatendichtung ist alle menschliche Wortpoesie gleichsam nur eine schwache Nachbildung. So unmittelbar aus den reinsten natürlichsten und ursprünglichsten Quellen wie die heilige Poesie der Hebräer hat die der Griechen und Römer ihre Inspiration nun freilich nicht geschöpft. Zwar schätzt der Magus auch die antike Mythologie als lebendige Versinnlichung religiös-übersinnlicher Wahrheiten und als einen Abglanz der echten, in der Bibel geoffenbarten Symbolwelt. Sein poetisches Empfinden läßt ihn daher auch die Verwendung der antiken Mythologie in der Dichtung rechtfertigen, doch muß er nach seiner ganzen religiös-ästhetischen Überzeugung der christlich-jüdischen Mythologie natürlich weitaus den Vorzug vor der antiken einräumen. Mit dieser Abwendung von der Antike und diesem nachdrücklichen Hinweis auf die Kulturwerte des Orients war die entscheidendste Wendung eingeleitet, die unsere Literatur seit den Tagen eines Opitz nehmen sollte. Noch unbewußt regt sich hier zum erstenmal wieder die volkstümlich-nationale Lebenskraft, die dem deutschen Schrifttum durch Opitzens Renaissancebestrebungen verloren gegangen war. Zwar wird Hamann von seiner religiösen Tradition noch an den echten Grundlagen völkischer Kunst vorbeigeführt. Die sollte erst sein größerer Schüler Herder aufdecken. Aber der Magus hat nach der Kunst des Orients doch mit echt deutscher Seele verlangt, er hat die dichterische Schönheit der Bibel mit dem Auge des Elementarmenschen gesehen, der sich aus leidenschaftlich erglühter Sinnlichkeit und religiöser Inbrunst über die Verbildung der Renaissancekultur hinweg das ursprüngliche und unverfälschte Selbst mit seinen individuellen Rechten wiedererobern wollte. Ein ähnliches Grundgefühl wie das, welches um diese Zeit bereits einem Winckelmann den Weg aus der bildenden Kunst des Rokoko in die Gefilde der Antike gewiesen hatte, entführte

jetzt auch Hamann aus der kraftlos und unnatürlich gewordenen Dichtung der Gottschedzeit nach den Paradiesesgärten des Orients. Das Weltbild wird von ihm in einem religiös gefärbten Stimmungsnaturalismus erfaßt, der mit Rousseaus Naturbegriff allerdings nichts zu tun hat, aber nicht minder zündend als dieser eine kühn aufstrebende Jugend gegen die blutleere Verstandeskultur der Aufklärung in den Kampf riß. Und was Hamann in seiner kabbalistischen Rhapsodie erstmalig verkündete: die enge Verwandtschaft von Kunst und Religion, die Bedeutung der Mythologie für die Dichtung und die lebenspendende Kraft orientalischer Weisheit hat dann auch tatsächlich über die Genieepoche hinaus bis in das Zeitalter der Romantik hinein seine weittragende Wirkung erwiesen. Aus der seelischen Struktur des Magus, wie sie die „Aesthetica" enthüllt, erklärt sich dann auch seine Stellung zur Literatur seiner Zeit. Er hat am Schlusse seiner Schrift im Gegensatz zu Lessing in Klopstocks freien Rhythmen den adäquaten künstlerischen Ausdruck einer neuen dichterischen Gefühlsweise erkannt und in einem treffenden Hinweis auf lettische Volksweisen den Zusammenhang zwischen primitiver Poesie und dem Rhythmus der Arbeit geahnt, er hat in den „Chimärischen Einfällen", einem andern Aufsatz der „Kreuzzüge", Rousseaus „Nouvelle Heloise" gegen eine verstandesmäßig zergliedernde Rezension Mendelssohns in Schutz genommen, weil er die Dichtung doch von den zwei Grundpfeilern seines eigenen Wesens getragen fand, von Sinnen und Leidenschaften, so wenig ihm, dem nach Natürlichkeit und Ursprünglichkeit Lechzenden, der Roman auch sonst gegeben haben mag. Er hat, in „Fünf Hirtenbriefen" an das Schuldrama anknüpfend, in einer Rückkehr zu kindlicher Einfalt, Kraft und Vollnatur ursprünglicher Zeiten das Heil für die Zukunft des deutschen Dramas erblickt, er hat endlich in diesen Hirtenbriefen wie auch in einigen andern kleinen Schriften als Feind jeder philosophischen Fundierung des Geschmacksbegriffs und als eifriger Verfechter des Grundsatzes „De gustibus non est disputandum" die individuellen Ansprüche des Genies gegen die Regelpedanterie der herrschenden Ästhetik in kernigen Aussprüchen verteidigt, wenn er freilich auch diese künstlerische Freiheit nur auf die Übertretung von „Handwerksregeln" bezogen wissen wollte.

In den siebziger Jahren wurde Hamanns Denken durch das Er-

scheinen von Herders preisgekrönter Schrift „Über den Ursprung der Sprache" lebhaft angeregt. Er, der schon 1759 in einem unter dem Pseudonym Aristobulos herausgegebenen „Versuch über eine akademische Frage" überraschende Einblicke in die engen Zusammenhänge von Sprache und Denkungsart getan und die Lineamente jener mit der Richtung dieser für korrespondierend erklärt hatte, er, der aus solcher Anschauung freimütig und zündend für die Zeit das Recht eines selbständigen Denkers auf ungewohnten, selbständigen sprachlichen Ausdruck abgeleitet hatte, er, der mit tiefem Blick die Sprache als Symbol eines Geistigen, also als sinnbildliche Offenbarung des inneren Menschen auffaßte und damit als Mittler zwischen geistiger und sinnlicher Welt überhaupt, bewies doch wieder die Enge seiner bibelgläubigen Überzeugung, sobald er das Problem vom Ursprung der Sprache berührte. Angriffslustig polemisierte er gegen Herders geniale Auffassung, die in der Sprache ein den Menschen von den übrigen Lebewesen unterscheidendes Merkmal sah und die Mitte hielt zwischen der damals herrschenden rationalistischen Auffassung, die die Sprache für eine durch menschliche Übereinkunft erst wirksam gewordene menschliche Erfindung erklärte, und der orthodoxen Ansicht, nach der die Sprache den Menschen durch einen göttlichen Unterricht vermittelt worden sei. Auch Hamann hat, der orthodoxen Ansicht sich anschließend, den Ursprung der Sprache aus einer göttlichen Unterweisung herleiten wollen, die wir uns nach den Darlegungen seiner Schrift „Des Ritters Rosenkreuz letzte Willensmeinung" (1772) natürlich wieder im Sinne jener symbolischen Ausdeutung zu denken hätten, die er der Schöpfung unterschob, wenn er sie als erste Rede Gottes an die Kreatur auffaßte.

Und wie hier eine tiefwurzelnde protestantisch-religiöse Überzeugung den Magus blind machte gegen Herders genialen Lösungsversuch des Sprachproblems, so ließ sie ihn auch im Verein mit jener freilich allen Stürmern und Drängern eigenen Abneigung gegen philosophische Spekulation das Epochale in Kants Kritizismus übersehen und führte ihn endlich in seinem letzten gegen Moses Mendelssohn gerichteten Werk „Golgatha und Scheblimini!" (1784) geradezu als Verteidiger des Christentums gegen Judentum und Aufklärung in den Kampf.

Was an Ideenkeimen in Hamanns von Strudeln und Kataraкten durchsetztem Gedankenstrom unstet dahinjagte und umherwirbelte, das

hat sein Landsmann, der am 25. August 1744 zu Mohrungen geborene Kantorssohn Johann Gottfried Herder sorgsam aufgefischt, in nahrhaftes Erdreich verpflanzt und zur Blüte und Frucht herangezogen. Und wie hier Herder das vom nordischen Magus überkommene Rohmetall ausmünzte, so hat nachher wieder der junge Goethe aus Herders Ideen lebenspendende Kraft für seine Dichtung gesogen. Dieser fortdauernde Umsatzverkehr, in dem Weltanschauungselemente durch Vermittlung von Geist zu Geist beständig geändert, erweitert und individuell gefärbt werden, bis sie in einer neuen Kunst ihre Schlußprägung erhalten, verrät am besten die großartige Vitalität dieser Epoche gegenüber der leichenstarren Gottschedzeit, in der sich die literarische Kunst einfach willig nach dem Diktat des Leipziger Magisters bewegte.

In Königsberg, wo Herder von 1762 bis 1764 Theologie studierte, hatte neben Immanuel Kant Hamann sogleich den stärksten Einfluß auf seine geistige Bildung gewonnen und die zwischen beiden Männern geschlossene Freundschaft wurde auch aufrechterhalten, als Herder eine Lehrerstelle an der städtischen Domschule in Riga bekam, wo er fünf für seine menschliche und schriftstellerische Entwicklung bedeutsame Jahre verbrachte. Eine Reise, die er 1769 mit einem Rigaer Kaufmannssohn zur See nach Frankreich unternahm, wurde dann für ihn das große Erlebnis, das mit der Macht eines Frühlingssturmes alle Energien seiner Seele entfesselte. In einem auf dieser Fahrt entstandenen Reisejournal hascht Herders ringender Geist schon gierig nach den nebelhaft-brauend vor ihm auftauchenden gigantischen Problemen, die bald wissenschaftliche Themen, bald Erziehungsfragen und politische Ideen streifen. Eine zweite Reise, die er im Sommer 1770 als Begleiter des jungen Erbprinzen von Eutin nach Italien unternehmen sollte, führte ihn zu Darmstadt in den Kreis der jungen Damen Flachsland, von Roussillion und von Ziegler, die sich, schäferlich-antikisierend, die Namen Psyche, Urania und Lila beigelegt hatten und die damals bereits zu hohen Wogen anschwellende Empfindsamkeit wie einen Gottesdienst kultivierten. Nicht ungestraft war Herder in diesen Kreis getreten. Als Verlobter der Karoline Flachsland setzte er seine Reise nach Straßburg fort, wo ihn eine verunglückte Augenoperation dann wider Erwarten über ein halbes Jahr festhielt und all seine weiteren Reisepläne vernichtete. Aber dieser lange unfreiwillige Auf-

enthalt ist für ihn selbst und für die deutsche Kulturwelt ein ungeahnter Segen geworden. Denn in die Herbst- und Wintermonate der Jahre 1770 und 1771 fällt Herders Verkehr mit dem jungen Goethe, der damals dem oft furchtbar launenhaften Kranken der treueste Pfleger war und von diesem zum Dank nun wieder jene Fülle von Anregungen erhielt, die seiner Kunst neue Bahnen gewiesen haben. Denn mit Ideen, deren Nachwirkung auch das geistige Leben unserer Tage noch fühlt, war damals Herder schon vor die Öffentlichkeit getreten.

Seine erste bedeutsame kritische Leistung, die Fragmente „Über die neuere deutsche Literatur", waren 1767 und 1768 erschienen. Äußerlich wie Gerstenbergs „Merkwürdigkeiten" an die Berliner Literaturbriefe anknüpfend, waren sie ihrem ganzen Gehalte nach doch nur eine Frucht der geistigen Erziehung, die Herder in Hamanns Schule genossen hatte. Die Sprache wird in diesen „Fragmenten" als Grundlage aller geistigen Äußerungen betrachtet und der Genius der Sprache mit dem der Literatur einer Nation identifiziert. In einem etwas spielerisch anmutenden Versuch, aus dem Leben der Sprache, die schon hier als etwas Werdendes und Entwicklungsfähiges erscheint, analog den einzelnen Lebensaltern des Menschen vier Stufen herauszuschälen, wird ganz im Sinne des Magus die Poesie zeitlich vor dem Aufkommen der Prosa angesetzt. Und in voller Übereinstimmung mit Rousseaus Kulturpessimismus erblickt Herder in der Wanderung der Sprache durch die verschiedenen Epochen höher entwickelter und besonders intellektualistisch gerichteter Kulturen keinen Aufstieg, sondern einen entschiedenen Abstieg, der unabwendbar zur Entnervung und Vergreisung der Sprache führen müsse. Daher sein Ruf nach Reichtum in ihr, seine Abneigung gegen jedes pedantische Streben nach grammatischer Richtigkeit, daher sein Verlangen nach Synonymen und Inversionen, daher seine Vorliebe für ältere deutsche, an Idiotismen reiche Schriftsteller. Und wie solche Forderungen nicht ohne nachhaltige Einwirkung auf die eigenwillige Stilbildung der ganzen Epoche blieben, so war auch seine Verwerfung des Hexameters als eines dem heutigen Sprachalter unnatürlichen Versmaßes und sein Enthusiasmus für die auch schon von Hamann gewürdigten freien Silbenmaße Klopstocks auf die Metrik der Folgezeit von bedeutendem Einfluß. In einem Vergleich der hebräischen Literatur mit ihren deutschen Nachahmern wie Klop-

stock und dem Psalmendichter Cramer und in einer Musterung der damals antikisierenden Poeten, denen die mit Ehrenprädikaten nicht kargende Zeit die klangvollen Namen deutscher Homere, Pindare und Theokrite an den Kopf warf, wird die Unzulänglichkeit all dieser Kopisten gegenüber ihren Vorbildern ans Licht gestellt und schon ganz nach historischem Gesichtspunkt erklärt aus den grundverschiedenen Vorbedingungen, unter denen sich eben die fremdländischen Literaturen entwickelten. Im Gegensatz zu seiner Ablehnung der seit der Renaissance eingebürgerten äußerlichen Nachahmungsweise klassischer Muster hebt hingegen Herder den Wert philologisch fundierter und doch poetischer Übersetzungen hervor. Er erteilt zugleich den Rat, den fremden Mustern nicht das Erfundene zu rauben, sondern die Kunst zu erfinden, zu erdichten und einzukleiden, statt bloßer Nachahmung, die naturgemäß am tiefsten Kern der fremden Schöpfung vorbeigehen muß, aus dem Geist unserer Zeit und Sprache heraus eine Dichtung zu schaffen, wie es die Vorbilder aus ihrer poetischen Denkart heraus getan haben, und als Mittel zur Erweckung einer solchen Poesie wird bereits die Erforschung von Nationalliedern, also von Volkspoesie empfohlen. Und wie dieser Gedanke dann nicht nur in Herders eigenem Lebenswerk treibend weiterwirkt, sondern auch noch der spätern Romantik literarische Ziele steckt, so ist auch die schon in den Fragmenten erhobene Forderung nach einer griechischen Literaturgeschichte, die Winckelmanns Kunstgeschichte ebenbürtig an die Seite treten könnte, noch den wissenschaftlichen Bestrebungen Friedrich Schlegels ein Ansporn gewesen. Ein tiefer Einschnitt in die damalige immer noch auf den Grundlagen der Renaissance weiterbauende deutsche Geisteskultur war es auch, wenn Herder einer auf Realwissenschaften gerichteten Erziehung den Vorzug gibt vor einer rein humanistischen und wenn er bei Abschätzung des Wertes der äußerlichen Nachahmung der Römer in unserem Schrifttum nun auch der bis in seine Zeit hineinreichenden lateinischen Schriftstellerei in Deutschland den Boden entzieht. Dabei gelangt er, Hamanns Einsicht in den Zusammenhang von Poesie und Denkungsart fruchtbar ausnützend, zur Erkenntnis, daß man lebensvolle Kunst nur in der eigenen Muttersprache schaffen könne, weil man nur diese e i n e Sprache vollkommen beherrschen könne und dichterisches Empfinden vom sprachlichen Ausdruck sowenig zu trennen

wäre, wie der Leib von der Seele, daß daher jeder Originalschriftsteller ein Nationalautor sein müsse. Und wiederum in Hamanns Gedankenkreisen befangen, wendet sich Herder gegen den Gebrauch der antiken Mythologie zu bloß poetischer Verbrämung, indem er auch hier verlangt, daß die Nachahmung Original werden müsse, daß die Modernen aus ihrem Geist heraus sich eine neue Mythologie gestalten müßten, und auch das war ein Gedanke, der noch in den Bemühungen der Romantiker um die Schöpfung einer neuen Mythologie fortklingt.

Herders Plan, nach den in den „Fragmenten" gewonnenen neuen Gesichtspunkten den schriftstellerischen Verdiensten des frühverstorbenen Thomas Abbt ein Denkmal zu setzen in der Art, wie er später in Aufsätzen und Charakteristiken einen Hutten, Weckherlin, Valentin Andreae, Winckelmann und Lessing würdigte, kam über einen 1768 veröffentlichten „Torso" nicht hinaus. Und so sind sein zweites großes und bahnbrechendes Werk die „Kritischen Wälder" (1769). Vielversprechend tritt hier bereits in einer Polemik gegen den „Laokoon" Herders Ablehnung des übertriebenen Gräzismus von Winckelmann und Lessing, gleichzeitig aber auch sein Bestreben zutage, die Dichtung einer Zeit aus deren ganzem sittlichen Zustand zu erkennen und damit die Literaturbetrachtung historisch-psychologisch zu fundieren. Und dieser schon im ersten der vier kritischen Wäldchen vertretene Standpunkt ist entschieden bedeutsamer als Herders gewiß berechtigtes Verlangen, die theoretischen Untersuchungen auch auf die Musik auszudehnen und wichtiger jedenfalls als die Polemik des jungen Kritikers gegen die von Lessing aufgestellten Analogien von Malerei und Poesie mit Raum und Zeit, wofür hier eine Dreiteilung der Künste in Malerei, Musik und Poesie vorgeschlagen wird nach den Prinzipien von Raum, Zeit und Kraft. Unter letzterer hätten wir etwa den Sinn der Worte zu verstehen, mit dem die Poesie durch das Ohr auf die Seele wirkt. Und so muß auch die Polemik, die Herder im zweiten und dritten Wäldchen gegen den Hallenser Philologen Klotz und im vierten gegen den Ästhetiker Riedel unternimmt, an geistesgeschichtlicher Bedeutung ganz zurücktreten vor der im vierten Wäldchen erhobenen und wiederum ganz Herders Sinn für das Individuelle und Konkrete abspiegelnden Forderung, bei ästhetischen Untersuchungen nicht deduktiv von abstrakten Begriffen, sondern induktiv von den Sinnen auszugehen, mit

einem Wort, die Ästhetik sinnespsychologisch und sinnesphysiologisch zu begründen. Damit hat Herder für das wissenschaftliche Denken seiner Zeit ebenso einen neuen Gesichtspunkt aufgestellt, wie wenn er, wiederum in diesem Wäldchen, schon auf die Bedeutung des Tastsinnes als unseres treuesten Sinnes hinweist, ja diesen von den bisherigen Ästhetikern mit Ausnahme Diderots nicht beachteten Sinn für eine Unterscheidung von Malerei und Plastik in Anspruch nimmt, an die Lessing auch noch nicht gedacht hatte.

Auf rein literarisches Gebiet wie die „Fragmente“ beschränken sich die zwei berühmten, in Straßburg entstandenen Arbeiten Herders, der „Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ und der Aufsatz über „Shakespeare“. Anfangs für die Schleswigschen Literaturbriefe bestimmt, erschienen beide Aufsätze in den von Herder 1773 herausgegebenen fliegenden Blättern „Von deutscher Art und Kunst“, wo sie neben den Aufsatz Goethes „Von deutscher Baukunst“, einen von Möser über „Deutsche Geschichte“ und einen aus dem Italienischen übersetzten „Versuch über die Gotische Baukunst“ zu stehen kamen. Die aufdämmernde Erkenntnis, daß sich die Eigenart einer Kunst auf ihre nationale Herkunft stütze, hatte dem jungen Herder schon in den Fragmenten die Aufforderung zur Erforschung von Nationalliedern eingegeben. Einen entscheidenden Schritt zu diesem Ziele tat er in seinem Briefwechsel über Ossian. Hamanns flüchtiger Hinweis auf lettische Volksweisen und Gerstenbergs nachdrücklicher auf die altnordische Skaldenpoesie, Anregungen, die ihm aus Reisebeschreibungen von Liedern der Primitiven zuflossen, haben, vereint mit der mächtigen Einwirkung Ossians, in Herders Geist jene fruchtbaren Gedanken geweckt, mit denen der Aufsatz einer Erneuerung unserer Dichtung den Weg brach. Mag auch seine Grundabsicht, vorwiegend aus Ossian den Charakter der Volkspoesie erschließen zu wollen, von vornherein verfehlt sein, denn Ossian bleibt eine mit moderner Sentimentalität erfüllte neuzeitliche Fälschung: die Art, wie hier ein Mystifikator von zweifellos künstlerischen Qualitäten auf einige Reste alter echter Dichtung gestützt, stimmungsvolle Poesie schuf, hat Herder die Augen geöffnet über den gewaltigen Abstand zwischen einem aus Herz und Gemüt geborenen Liede und der spielerischen Rokokolyrik der Anakreontiker oder der antikisierenden Odenpoesie eines Ramler. Und

dieses sichere Empfinden vom Wesen echter Kunst war eine weitaus bedeutsamere Errungenschaft für diese ganze Zeit als einige Sonderergebnisse des Aufsatzes, zu denen den Verfasser die Beschäftigung mit Ossian, mit peruanischen, lettischen, lappländischen und deutschen Volksliedern geführt hatte, wie z. B. die Erkenntnis, daß Poesie und Unkultur keine Gegensätze sind, daß Sprünge, tanzmäßige Rhythmik, sinnlich-lebendige Anschaulichkeit, Zusammenhang von Inhalt und Empfindung Merkmale echter Volkspoesie sind. Und weckend wie ein Türmerruf wirkte in den Reihen der Jünger des Sturms und Drangs Herders Aufforderung, nach dem Vorbild des Bischofs Percy auf Gassen, Straßen, Fischmärkten, im ungelehrten Rundgesang der Bauern nun auch Lieder der deutschen Vorzeit aufzuspüren und aus solch neu entdeckten, unverfälschten Quellen der unter drückendem Schmuck halb erstorbenen Kunstdichtung seiner Tage wieder aufzuhelfen.

Im Geist verwandt mit dem Briefwechsel über Ossian ist nun auch Herders Aufsatz über Shakespeare. Mit Lessing hat er den Unterschied zwischen antikem Drama und französischem Pseudoklassizismus herausgefühlt, aber er reicht darin wieder Gerstenberg die Hand, daß er Shakespeare keinesfalls nach dem Maßstab des Aristoteles beurteilt wissen will. Shakespeare, der bei Lessing den Griechen genähert und den Franzosen gegenübergestellt, bei Gerstenberg jedoch als eine von den Griechen zu isolierende Erscheinung aufgefaßt wird, rückt in Herders Betrachtung vom französischen Drama ungefähr ebensoweit ab, wie dieses vom antiken. Und gleich Gerstenberg läßt sich auch Herder von jenem dem Rationalisten Lessing noch ganz fremden Sinn für die individuelle Eigenart des englischen Dramas leiten, doch begründet er seinen Standpunkt eingehender als Gerstenberg, der Shakespeares Absonderung von den Griechen mit dem in seinen Dramen vermißten moralisch-ästhetischen Hauptzweck der antiken Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, motivierte. Herder billigt zwar auch den Stücken Shakespeares die Erregung von Furcht und Mitleid zu, erklärt sich jedoch die sonstigen tiefgreifenden Unterschiede zwischen antikem und englischem Drama in entwicklungsgeschichtlicher Denkweise und mit psychologischem Hellblick aus den ganz andersgearteten Ursprüngen der beiden nationalen Dichtungsgattungen, aus ihrem Wachstum unter grundverschiedenen sittlichen, politischen und religiösen Atmosphären,

die in dem einen Fall die Einfachheit des technischen Aufbaues, die berühmte Einheit von Ort und Zeit ganz naturgemäß bedingten, im andern Falle aber eine auffallende Kompliziertheit. Diese Erklärung des Charakters der Kunst aus ihrer naturhaften Einwurzelung in völkischem Boden stempelt natürlich von vornherein auch den französischen Pseudoklassizismus zu einem „Puppenspiel" der Antike; denn auf französischem Boden konnte sich selbstredend ebensowenig ein griechisches Drama entwickeln wie auf englischem.

Mit dem gleichen Wagemut, mit dem er die brennendsten literarischen Fragen seiner Zeit anfaßte und mit dem gleichen Interesse für Urspünge und Urbedingungen, das ihn in seinem Ossianaufsatz über die Erscheinungsformen jetziger Kultur zu ihren primitivsten Entwicklungsstufen zurückgeführt hatte, griff Herder in Straßburg auch das damals so vieldiskutierte Problem der Entstehung der Sprache auf in seiner von der Berliner Akademie preisgekrönten Abhandlung: „Vom Ursprung der Sprache" (1772). Sowenig er darin der orthodoxen Ansicht von einem übernatürlichen Ursprung der Sprache beipflichten kann, soweit entfernt er sich aber auch von der materialistischen Auffassung, daß sich die Sprache nur aus tierischen Naturlauten entwickelt habe. Er sieht in ihr ein Erzeugnis der „Besonnenheit", einer das menschliche Wesen vom Tier völlig unterscheidenden seelischen Betätigung, für die wir vielleicht das moderne Wort „Reflexion" einsetzen dürfen. Mit Hilfe dieser psychischen Funktion löste der Mensch bei seinem geistigen Erwachen aus dem Komplex von Merkmalen, die seine Umgebung aufwies, zunächst die einprägsamsten akustischen los, erkannte z. B. das Schaf am Blöken und erhielt so gleichsam tönende Wörter in seinen geistigen Besitz. Herder ahnt hier auch bereits die seelische Tatsache der Synästhesien, die die Auslösung von Gehörsempfindungen durch andere Sinnesempfindungen möglich machen und mit der Annahme, daß die einzelnen uns zuteil werdenden Empfindungen alle mit „Gefühlen" verknüpft seien, die auch schon vom Tier in Lauten kundgetan werden, vermag er sehr glücklich gerade den lautlichen Charakter unserer Sprache zu erklären.

Nach seinem Straßburger Aufenthalt kam Herder als Hauptprediger und Konsistorialrat nach Bückeburg. Es sind äußerlich fünf Jahre eines stillen, weltverlorenen Lebens, die er da von 1771—1776 an der Seite

seiner ihm inzwischen angetrauten Gattin Karoline verbrachte. Aber innerlich gärt es in ihm wie in den Tagen der Entstehung seines Reisejournals. Sein Denken, das sich bisher mehr in analytischer Form bewegte, erhält jetzt einen ausgesprochen synthetischen Zug. Im Gegensatz zum rationalistischen Zeitgeist, der alles nur plan und oberflächlich sieht, will Herder tiefen Zusammenhang ergründen zwischen den zersprengt erscheinenden Kulturphänomenen, will er die Fäden des Weltgeschehens bis zu dem Punkt zurückverfolgen, wo sie angesponnen wurden. Dabei wird sein leidenschaftlicher Forscherdrang von einer tief religiösen Stimmung geleitet, die manche seiner fortschrittlichen Ansichten, wie z. B. die über den Ursprung der Sprache, orthodoxer Bibelgläubigkeit wieder nähert und seine ganze Weltanschauung zurückführt in Hamanns Schoß.

Von allen Schriften, deren Entstehung in diese Bückeburger Jahre fällt, ist die „Älteste Urkunde des Menschengeschlechts" (1774/6) von religiösem Geiste am meisten erfüllt. Es ist eine Bibelauslegung, wie sie aus gleicher Geistesverfassung auch Hamann gewagt hatte, ebenso weit entfernt von der orthodoxen Anschauung, die in der Genesis nur die absolute Offenbarung Gottes erblickte, wie von der rationalistischen, die gerade die kindlichen Vorstellungen des Schöpfungsberichtes überlegen belächelte. Herder geht hier von der im ersten Kapitel der Genesis — eben der ältesten Urkunde — niedergelegten Uroffenbarung Gottes aus, die aber der Menschheit sinnlich-bildlich vermittelt wurde durch ein dichterisches Naturerlebnis, das Erlebnis des anbrechenden Morgens. Denn dieses spiegelt sich im Schöpfungsbericht wider und aus dessen geistigem Aufbau liest Herder das Denkbild einer Hieroglyphe heraus, die den Keim darstellt, aus der sich dann Sprache und Schrift, des Menschengeschlechtes gesetzliches Leben und Wissen gebildet hat. Und von diesem mystisch-kabbalistischen Blickpunkt aus unternimmt Herder den Versuch einer großen geschichtsphilosophischen Zusammenfassung der verschiedensten Kulturen. Denn wie im Antlitz des ersten Menschen spiegelt sich auch in den Bauwerken der Ägypter, in der Kultur der Phönizier, in der Lehre des Zoroaster und in der ältesten Philosophie der Griechen jenes Denkbild der Hieroglyphe ab.

Wie in dieser Schrift ist Herder damals auch noch in einigen andern durch seine religiöse Erregtheit theologischen Fragen nahegebracht

worden. Er hat in den Provinzialblättern „An Prediger" (1774) letztere ermahnt, nicht nur in aufklärerischem Sinne Lehrer der Weisheit und Tugend, sondern auch Diener der Religion zu sein, wie es die Propheten waren, er hat in „Erläuterungen zum Neuen Testament" (1775), die auch einen Protest gegen die rationalistische Bibelauslegung darstellen, einen Vergleich zwischen den Evangelien und der damals in Deutschland eben bekannt gewordenen Zendavesta gezogen und endlich in seiner Schrift „Maran Atha" (1779) die Apokalypse als abschließende Offenbarung und als Schlüssel zum Rätsel der Menschengeschichte aufgefaßt.

Religiös etwas schwächer gefärbt als die älteste Urkunde, aber gleichfalls vom Wunsche getragen, aus den scheinbar zusammenhanglos über die Zeit hin verstreuten Kulturepochen der Menschheit den im tiefsten Grund verbindenden Sinn zu enträtseln, ist die Schrift „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit" (1774). Dem jeden Fortschritt in der Geschichte leugnenden Rousseauismus ebenso abhold wie dem flachen Optimismus der Aufklärung, die, sich selbst als Höhepunkt menschlicher Entwicklung fühlend, in der Geschichte nur die Hinaufläuterung des einzelnen Menschen zum Ideal der Tugendhaftigkeit und Glückseligkeit sah, bezieht hier Herder den Fortgang in der Entwicklung nicht auf das einzelne Individuum, sondern auf das ganze Menschengeschlecht. Er betont den relativen Wert einer jeden Geschichtsepoche. Denn diese dürften nicht nach den Idealbegriffen der Gegenwartskultur, sondern müßten nach ihrem eigenen Maßstab individuell beurteilt werden. Indessen verkennt Herder, dem doch auch hier als letztes, alle Trümmer der Menschengeschichte vereinigendes Ziel die Vollendung im Überirdischen vorschwebt, keineswegs, daß auch jeder Nation und jeder Zeit ein Streben auf die andern zu innewohne, daß also jede, Zweck und zugleich Mittel zu andern Zwecken, in ihrem individuellen Leben und kontinuierlichem Streben Gottes Ratschluß in der Geschichte offenbare. Und wenn er die Analogie der menschlichen Lebensalter, wie einst auf die Entwicklung der Sprache, nun auch auf die der Geschichte überträgt und dabei den kulturellen Wert des katholischen Mittelalters als einer Epoche der Gefühlsentladungen betont, so erhebt er sich mit dieser Wertschätzung des Emotionalen hoch über die Blickenge der intellektualistischen Auf-

klärung, die denn auch in seiner Darstellung als ein Zeitalter des individualitätsfeindlichen Mechanismus' und Schemas übel wegkommt.

Eine schwächere religiöse Färbung zeigt dann auch die von Herder gelegentlich einer Preisausschreibung der Berliner Akademie 1778 veröffentlichte bedeutsame Abhandlung „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele". Hier tritt er geradezu als Ritter unseres Empfindungslebens auf, das die rationalistische Psychologie bis dahin als „unteres Seelenvermögen" dem „oberen" des Erkennens im Range nachgesetzt hatte. Diese Abhandlung, in der bereits ganz unverhüllt die Fundierung der Psychologie auf physiologischer Grundlage gefordert wird und worin Herder auf dem Wege entwicklungsgeschichtlicher Untersuchungsweise und von dem seiner ganzen Weltanschauung eigentümlichen monistischen Gesichtspunkt aus die Wesenseinheit von Empfinden, Wollen und Erkennen begreift, bedeutet sozusagen eine Rehabilitierung des in der Aufklärungsphilosophie so geringschätzig behandelten Empfindungslebens.

Im Geiste verwandt mit der besprochenen Abhandlung ist dann auch Herders gleichfalls 1778 erschienene „Plastik". Darin haben jene schon im vierten kritischen Wäldchen geäußerten Gedanken über das Verhältnis von Malerei und Plastik ihren abschließenden Ausbau erfahren. Auch hier wird die prinzipielle Bedeutung des Tastsinns, den Herder ganz verschwommen als „Gefühl" bezeichnet, neuerdings mit aller Schärfe betont. Der Terminus „Gefühl" führt dann unseren Kritiker wohl zu einer Konfundierung von körperlichem und seelischem Empfinden, aber damit auch ganz unwillkürlich zu einer heilsamen Beachtung der seelischen Potenz im schaffenden Künstler und aufnehmenden Kunstfreund. Die Trennung von Malerei und Plastik wird energisch durchgeführt, der Gesichtssinn, den schon das vierte Wäldchen an Innerlichkeit dem Gehörsinn nachstellte, zeige uns nur Flächen und Farben, lediglich das Gefühl vermittle uns den Begriff von Körperlichkeit und wenn wir diese heute auch mit dem Gesichtssinn wahrnehmen, so geschieht es nur, weil sich das Auge stellvertretend für den Tastsinn einsetzt. Diese auf die junge Generation wie eine Offenbarung wirkende Erkenntnis verliert ihre geistesgeschichtliche Bedeutung dadurch nicht, daß Herder von diesem Gesichtspunkt aus nun zu einer schwerlich aufrecht zu erhaltenden Auffassung der Malerei

als einer Darstellung farbiger Flächen, also des Nebeneinander, und der Plastik als einer Darstellung der Körper, also des In- und Hintereinander gelangt. Hat ihn doch gerade dieser Standpunkt auch zu einer berechtigten Polemik gegen die Überschätzung des rein Formalen in der Kunst, des Umrisses, der Kontur geführt, wie sie in der merkwürdigen Vorliebe des 18. Jahrhunderts für die Silhouette zutage trat, und hat doch die Auffassung der Malerei als Flächendarstellung Herders Aufmerksamkeit auch auf die Landschaftsmalerei gelenkt, die Lessing noch ganz unbeachtet gelassen hatte, und für die nachher auch Heinse warm eingetreten ist.

Auf Goethes und Wielands Betreiben wurde Herder im Oktober 1776 als Generalsuperintendent nach Weimar berufen, wo er auch bis zu seinem 1803 erfolgten Tode verblieb. Es ist die Epoche seiner geistigen Reife, die als schönste Frucht die „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" abwarf, jenes groß angelegte Werk, das aus naher geistiger Berührung mit Goethe erwachsen, vielfach einen Widerruf von Herders bisherigen Anschauungen bedeutet und daher nicht mehr in den Rahmen unserer Darstellung fällt. Die ersten Weimarer Jahre stehen dagegen mit der vorausgegangenen Lebensepoche Herders noch in enger Fühlung. Schriften, die in der Bückeburger Zeit entstanden sind, wie die vom „Erkennen und Empfinden" und die „Plastik" treten erst jetzt ans Licht und 1778 und 1779 hat Herder, allerdings durch fremde Hand, seine Volksliedersammlung herausgeben lassen, die den Abschluß seiner mit dem Ossianaufsatz anhebenden Bemühungen um die deutsche Volkspoesie bildet. Bei der geistigen Parteischattierung der Zeit hatte Herders Ruf nach Wiedererweckung des deutschen Volksliedes natürlich ein recht verschiedenes Echo gefunden. Willig folgte ihm die aufstrebende Jugend. Goethe und Lenz haben damals im Elsaß Volkslieder gesammelt und Gottfried August Bürger veröffentlichte 1776 in Boies „Deutschem Museum" einen „Herzensausguß über Volkspoesie", worin er an eine solche auch schon die Forderung eines ausgesprochenen Naturalismus und einer auf die breitesten Volksschichten sich erstreckenden Popularität stellt. Selbst im Lager derer, die dem Sturm und Drang fernstanden, fielen Herders Anregungen auf fruchtbaren Boden. Sogar Lessing begann damals Priameln und Bilderreime zusammenzutragen,

und ein gewisser Ursinus trat 1777 mit einer Sammlung von altenglischen und altschottischen Balladen und Liedern auf den Plan. Auf volle Verständnislosigkeit stieß Herder nur bei Erzrationalisten vom Schlage eines Schlözer und Nicolai. Jener ironisierte gehässig die Aufforderung des Ossianaufsatzes, auf Gassen, Straßen und Fischmärkten nach deutschen Liedern zu suchen, und dieser parodierte Herders Wunsch mit seinem „feynen kleynen Almanach" (1777/8), in dem neben echtem Volksgut, das noch Stoff zur romantischen Liedersammlung „Des Knaben Wunderhorn" lieferte, in beabsichtigter Wahllosigkeit auch triviale Bänkelsängerpoesie und Gassenhauer Aufnahme fanden. Herder hatte nun auch selbst Volkslieder gesammelt, aber ein schon 1774 druckfertiges Liedermanuskript blieb liegen und nur drei Vorreden — die die einzelnen Abschnitte des Werkes einleiten sollten und worin noch immer mit der Entdeckerfreude des Ossianaufsatzes die Volkslieder „Denkart des Stammes oder gleichsam selbst Stamm, Mark der Nation" genannt werden und auch ihr erzieherischer Wert mitten in einem unsinnlichen, rationalistischen Zeitalter hervorgehoben wird — sind, vereinigt zu einem Aufsatz „Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst", 1777 in Boies „Deutschem Museum" erschienen. Dann ist Herder in seinen Bemühungen um die Wiedererweckung der deutschen Volkspoesie immer mutloser worden. Nicolais Angriff auf sein Unternehmen war nicht ohne Eindruck auf ihn geblieben. Er fürchtete, zu den theologischen Fehden, die er sich durch seine religiösen Schriften zugezogen hatte, nun auch noch literarische zu bekommen, und als er seine Sammlung endlich unter dem einfachen Titel „Volkslieder" erscheinen ließ, da bewies, mehr noch als das jetzt nach ästhetischen Prinzipien gesichtete und angeordnete Material, der zaghaft demütige Ton der Vorrede und der Nachreden zum Werke, wie stark inzwischen Herders Hoffnungen auf die umstürzlerische Wirkung einer wiederbelebten Volkspoesie herabgesunken waren.

Auch für Herder schlug in seiner letzten Bückeburger und ersten Weimarer Zeit die Stunde, da er sich über seinen literarischen und religiösen Sturm und Drang und über seine tiefe Feindschaft mit seiner Zeit in die geklärteren Sphären einer maßvollen Reife erheben sollte. Man kann diesen allmählichen Wandlungsprozeß an vier seiner Schriften verfolgen, die zwar als akademische Preisschriften durch-

wegs eine äußere Veranlassung haben und in denen der Verfasser unleugbar Zugeständnisse machen mußte an den Geist der Berliner und Münchner Akademie, um deren Prämien er sich bewarb. Aber wenn man selbst aus dem Inhalt dieser Abhandlungen alles reinlich abzieht, was darin als heteronome Beeinflussung von Herders Ideenwelt erscheinen mag, bleibt noch genug übrig, was als Ausfluß persönlichster Überzeugung gelten kann. Einen Bruch mit seinen früheren Anschauungen bildet bis zu einem gewissen Grade bereits die Schrift: „Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiednen Völkern, da er geblühet" (1775). Wohl wird hier das Genie noch ganz nach der Auffassungsweise der Stürmer und Dränger als eine Summe von wirkenden Naturkräften gedeutet und die rationalistische Ansicht, daß es den Geschmack verderbe, wird ebenso entschieden abgewiesen wie die gleichfalls rationalistische Vermengung von ethischen mit ästhetischen Gesichtspunkten; denn „Tugend und Geschmack ist zweierlei". Nicht minder energisch aber wendet sich Herder auch gegen die Maßlosigkeit und Führerlosigkeit der genialen Begabung. Er will sie ausdrücklich der Leitung der Vernunft unterstellt wissen und definiert den Geschmack als die „Ordnung" der im Genie wirksamen Naturkräfte, als deren „Maß" und „Harmonie". Eine auf solch psychologischen Begründungen aufgebaute historische Skizze sucht dann den Ursachen des Geschmacksverfalls bei den Griechen und Römern wie in der Renaissance und zeitgenössischen Gegenwart nachzugehen. Dabei enthüllt sich deutlich Herders Grundanschauung, daß der künstlerische Geschmack auf Gedeih und Verderb mit dem vollkräftigen nationalen Leben eines Volkes verbunden ist und mit dessen Niedergang auch entartet. Bedeutsame pädagogische Folgerungen zieht die Abhandlung zum Schluß aus ihren führenden Gedanken. Mit Leibniz von der Unverlierbarkeit der Kräfte überzeugt, erhofft sich Herder ein Aufblühen des künstlerischen Geschmacks — oder der allgemeinen ästhetischen Bildung, wie wir sagen würden — vom Emporkommen neuer Genies, deren Wesen ja nach seiner Ansicht in Naturkräften besteht. Freilich können wir solche Genies selbst nicht schaffen, wir können nur durch entsprechende Erziehung sie heranbilden helfen. Und wenn hier nun Herder nachdrücklich den Jüngern der Kunst die Lektüre der Alten empfiehlt, deren Werke er geradezu als ein für die Jugend ganz unersetzliches Gut hält,

so sehen wir den einstigen Stürmer und Dränger, des innern Aufruhrs und der innern Zerrissenheit müde, bereits dem sichern Hafen eines Klassizismus zustreben, der natürlich mit Gottscheds rationalistischer Renaissance nichts gemein hat, sondern ebenso wie der Klassizismus Winckelmanns Ertrag einer Bildungsfahrt durch die Wirren zeitgenössischer Kultur, somit tiefstes Daseinsbedürfnis eines nach Klärung und Beruhigung ringenden Geistes ist.

Ähnlich wie in dieser Abhandlung das Genie wird in der Preisschrift: „Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten" (1781) die Poesie als Naturkraft aufgefaßt. Als solche kann sie — wenn man natürlich von ihrem Mißbrauch absieht — nur von günstigstem Einfluß auf die „Sitten", also die Gesamtkultur eines Volkes sein. Freilich kann — und das schält sich wieder als Grundgedanke der Abhandlung heraus — von einer solch kulturbildenden Wirkung der Poesie nur solange die Rede sein, als sie „enge Nationaldichtung" ist, d. h. solange sie tatsächlich mit den Bildungszuständen eines Volkes, das sich seine ursprünglichen nationalen Lebensbedingungen gewahrt hat, in engster Fühlung steht. Besonders deutlich erhellt dies im historischen Teil der Abhandlung und hier wieder an der Entwicklung der von Herder bevorzugten hebräischen Poesie, die er übrigens jetzt bei einer seltsamen Vermengung seines Straßburger und Bückeburger Gesichtspunktes nicht nur als ein menschlich-volkstümliches, sondern auch göttliches Erzeugnis wertet. Noch stärker drängt sich die schon in dieser Abhandlung unverkennbare pädagogische Tendenz in der Preisschrift „Über den Einfluß der schönen Wissenschaften in die höhern Wissenschaften" (1781) hervor. Auch hier macht sich in Herders künstlerischer Überzeugung jene klassizistische Klärung bemerkbar, die zwischen der Weltanschauung des einstigen Stürmers und Drängers und der des gereiften Mannes den Trennungsstrich zieht. Auf seinem alten Glaubenssatz von der Einheit der niedern und höhern Seelenvermögen begründet Herder psychologisch die günstige Einwirkung der Belletristik auf die Wissenschaft. Freilich schwebt ihm dabei eine literarische Kunst vor Augen, die sich ganz an die Muster der Alten hält, die ihm hier Grundlage aller wahren Ästhetik sind. Und damit im Zusammenhange steht auch sein jetziges Eintreten für die Pflege der „das Gefühl der Menschlichkeit" in uns

bildenden humanistischen Studien, die der Rigaer Anfänger einst zugunsten einer sorgfältigern Ausbildung in den realistischen Fächern zurückgedrängt haben wollte.

Von der Berliner Akademie preisgekrönt wurde Herders Schrift „Vom Einfluß der Regierung auf die Wissenschaften und der Wissenschaften auf die Regierung“ (1780). Bedeutete die vorige Abhandlung eine gewisse Absage an die künstlerischen Ideale seiner Jugend, so finden wir den unruhigen Denker hier in seiner geistesgeschichtlichen Einstellung schon wieder fast im ausgesprochenen Gegensatz zu seinen Bückeburger Jahren. Denn die Beantwortung der aufgeworfenen Frage führt ihn jetzt zu einem viel versöhnlicheren Urteil über den aufklärerischen Geist der Gegenwart. Herder huldigt in seiner Schrift förmlich Regierungsmaximen, wie sie Friedrich d. Gr. in Wirklichkeit vertrat, und wenn er auch nach wie vor einen abstrakten Intellektualismus ablehnt, so erkennt er doch jetzt dankbar den durch das Aufkommen des „physisch-mathematischen Geistes“ hervorgerufenen Fortschritt an. Freilich ist das letzte Ziel auch dieser Preisschrift nur ein praktisches, volkserzieherisches, kein theoretisches. Und unter den Feststellungen, die Herder unter diesem Gesichtspunkt vornimmt und unter den Winken, die er nach dieser Richtung hin gibt, sind seine trefflichen Ausführungen über den damaligen Tiefstand der deutschen Universitäten und seine Vorschläge zur Hebung des akademischen Unterrichts vielleicht die wertvollsten.

Der hebräischen Poesie, die von Herder stets hochgeschätzt, ja ob ihres göttlichen Ursprungs in der Abhandlung „Über die Wirkung der Dichtkunst“ sogar der griechischen Poesie vorgezogen wurde, ist die letzte bedeutende Schrift aus seinen ersten Weimarer Jahren gewidmet „Vom Geist der Ebräischen Poesie“ (1782/3). Wie schon der Titel besagt, greift das Werk über den Rahmen einer rein geschichtlichen oder literaturgeschichtlichen Arbeit hinaus. Wiewohl in dieser Schrift die ästhetische Würdigung der hebräischen Dichtung den Kern bildet und die ganze Untersuchung auch in Herders historisch-genetischer Denkweise geführt wird, tritt darin der religiöse Gesichtspunkt, unter dem die Bibel als ein Werk göttlichen Ursprungs erscheint, doch so stark hervor, daß er der Auffassung der biblischen Poesie als eines Stücks Volkspoesie kaum mehr Raum gibt. Getreu seiner jugend-

lichen Anschauung vom engen Zusammenhang zwischen Sprache und Dichtung entwickelt hier Herder die ganze hebräische Poesie von der hebräischen Sprache aus. Deren poetischen Charakter aufweisend, findet er im „Bilderspruch" sozusagen die Keimzelle, aus der sich dann die Weiterentwicklung der hebräischen Dichtung zur Personifikation, Fabel und Sage vollzieht. Mit der Erfindung der Musik beginnt für sie eine neue Epoche. Als psychologische und historische Voraussetzung aber für das anfängliche Wachstum der hebräischen Poesie aus dem Bilderspruch bis zur Sage werden von Herder eingehend auch die kosmologischen Anschauungen und die vormosaischen Geschlechtsnachrichten der Juden behandelt. Wir verfolgen dann die Fortschritte in der hebräischen Dichtung von Moses aus über Samuel zu David und Salomo hin. Mit dem Ausblick auf die Propheten und auf Christus schließt endlich das großangelegte, aber Fragment gebliebene Werk, welches auf das in der Folgezeit rasch erstarkende abendländische Interesse an der orientalischen Poesie vom größten Einfluß gewesen ist.

Zeitlebens stark von Herderschen Ideen abhängig war der Schweizer Johann Kaspar Lavater (1741—1801), mit dem auch das religiöse Leben der Zeit seinen Stürmer und Dränger erhält. Seine religiöse Überzeugung konzentrierte sich in ihrer ganzen Intensität auf die Person Christi. Er will durch die Stärke des Glaubens einen christlichen Heroismus erzielen, in dem der Mensch wie einst die Apostel fähig wären, den Erlöser wundertuend auf Erden zu vertreten. Darum sah Lavater auch sehnsüchtig nach solchen gottbegnadeten Christen aus und ließ sich von all den abgefeimten Schwindlern täuschen, die, wie der Wundertäter Cagliostro, der Geisterbanner Schrepfer und der Teufelsbeschwörer Gaßner, damals in Deutschland ihr Unwesen trieben. Durch die religiöse Färbung wurde auch das merkwürdige Verhältnis Lavaters zur Pseudowissenschaft der Physiognomik bestimmt, auf die er sich in seiner Schrift „Von der Physiognomik" und in seinem berühmten Prachtwerk, den „Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe" (1775—1778) begierig stürzte. In der Zeit der anwachsenden Empfindsamkeit, wo der Mensch dem Menschen so naherückte, daß jeder auf dem tiefsten Seelengrunde des andern lesen wollte, mußte die Fähigkeit, aus der äußern Gestalt, Körperhaltung und Kleidung auch Temperamente und Charaktere ent-

rätseln zu können, im höchsten Maße begehrenswert erscheinen. Selbst Rationalisten wie Nicolai und Lessing interessierten sich damals für solche Bestrebungen, aber keiner hat mit seiner eifrigen Propaganda dafür auf die Besten seiner Zeit, die Herder, Goethe, Lenz u. a., so tief eingewirkt, ja diese Männer sogar zur Mitarbeit an seinen Studien vermocht, wie der schwärmerische Schweizer, der natürlich auch seiner physiognomischen Forschung einen ganz religiösen Untergrund gab, indem er den Menschen als Mikrokosmus hinstellte, in dessen architektonischem Bau sich Gottes Weisheit widerspiegle.

Bei viel größerer systematischer Geschlossenheit zeigt das Denken Friedrich Heinrich Jacobis (1743—1819), des Bruders von Johann Georg, doch manche Berührungspunkte mit der religiös gefärbten Weltanschauung Lavaters. Gleich den übrigen Stürmern und Drängern im Boden des sensualistischen Realismus' wurzelnd, fühlte sich Jacobi nachher vom formalistischen Charakter der Kantschen Philosophie abgestoßen, wie er andererseits auch den Gottesbegriff Spinozas bekämpfte vom Standpunkt eines Menschen der Geniezeit aus, den das innewohnende Freiheitsbegehren nur an einen persönlichen und freitätigen Schöpfer glauben ließ. Schon vor dem Erscheinen der Vernunftkritik hatte sich Jacobi seine Weltanschauung ausgebaut, die an der Existenz einer außerhalb unseres Ich gelegenen realen Welt festhält, ja diese zur Grundbedingung für die Existenz unseres Selbstbewußtseins macht, während Kant die Welt der „Dinge an sich" unerfahrbar sein läßt und sie nur als anregendes Substrat für unser Erkenntnisvermögen postuliert. Aber die Existenz der Außenwelt erschließt sich uns auch nach Jacobi nicht auf dem Wege logisch-begrifflichen Denkens, sondern nur durch den Glauben, den er, auf der Höhe seiner Philosophie stehend, als ein allen Menschen gemeinsames Organ vom Werte eines Erkenntnisvermögens auffaßte.

Der junge Goethe.

Als im Herbst 1765 der erst sechzehnjährige Frankfurter Patriziersohn, Johann Wolfgang Goethe, in Leipzig eintraf, um sich an der dortigen Universität als Jurist inskribieren zu lassen, da hatte er bereits mit einer Unzahl poetischer Versuche alle literarischen Richtungen

seiner Tage abgestreift: die Alexandrinertragödie, die geistlich-epische Dichtung, den Briefroman und die gerade damals in seiner Heimatstadt immer noch blühende Gelegenheitspoesie. Was uns von alledem erhalten ist, wie die „Höllenfahrt Jesu Christi" (1766) und die Bruchstücke eines Dramas „Belsazer", verrät natürlich gar nichts, was an der Klaue den Löwen erkennen ließe, und auch in Leipzig konnte auf dem Boden eines damals noch immer nicht ausgestorbenen galanten Gesellschaftswesens und eines diesem sich anpassenden Literaturlebens die Eigenart von Goethes Begabung unmöglich zum Durchbruch kommen. Wohl haben jetzt allerhand Beziehungen zum weiblichen Geschlechte, wie die von Eifersuchtsqualen umdrängte Liebe des Dichters zu der Gastwirtstochter Kätchen Schönkopf, gewiß auch seine erwachende Künstlerseele nachhaltiger berührt als jene noch kindlich-unschuldige Gretchenepisode aus der Frankfurter Zeit, wohl haben Theatereindrücke und Bildungserlebnisse wie der Verkehr mit Oeser, dem Lehrer Winckelmanns, und die Bekanntschaft mit Wielands Werken, Goethes poetisches Empfinden verfeinert und seinen geistigen Horizont aufgehellt: dennoch ist gerade seine damalige Lyrik, wie sie uns in der Sammlung „Anette" und in den von Breitkopf komponierten „Neuen Liedern", dem sogenannten Leipziger Liederbuch (1769), vorliegt, nach Form wie Motiven noch ganz in der herrschenden anakreontischen Tradition befangen, und man muß schon ein sehr feines Ohr und einen guten Interpretationswillen haben, um wenigstens aus ein paar Stücken des Leipziger Liederbuchs die Offenbarung einer neuen Naturauffassung und eines neuartigen sprachschöpferischen Triebes herauszuhören.

Und nicht fortgeschrittener als in der Lyrik zeigt sich der junge Dichter, wenn er in der „Laune des Verliebten" (1768) zunächst der rokokohaften Miniaturdramatik des Schäferspiels huldigt, die noch immer den alten Alexandrinervers sorgsam konservierte und seit den Tagen der Bremer Beiträger gerade hier in Leipzig Bürgerrechte besaß. Dieses anmutige Stück — worin zwei Liebespaare, Eridon und Amine, Lamon und Egle, die dürftige Handlung bestreiten und der auf Amine eifersüchtige Eridon von der schalkhaften Egle zu einem Kusse verleitet und so als ein der Untreue selbst Überführter von seiner törichten Leidenschaft geheilt wird — mag Erlebnisse des Dichters aus der unruhvollen Zeit seiner Beziehungen zu Kätchen Schönkopf wider-

spiegeln, verwischt werden dadurch die Züge nicht, die sich Goethe zu seinem Schäferspiel auch aus einer literarischen Vorlage, den „L'Innamorati" des damals gerade in Leipzig von der Kochschen Truppe häufig gespielten Goldoni, herholte.

Und so ist auch das erst in Frankfurt als Niederschlag von poetischen Regungen der Leipziger Zeit verfaßte Alexandrinerlustspiel „Die Mitschuldigen" noch ganz aus dem Geist der versinkenden Zeit geboren. Wohl verläßt hier Goethe die utopischen Gefilde des Schäferspiels und siedelt sein Talent in einem realistischen Milieu an. Aber im technischen Aufbau und in den Motiven des Stückes lehnt er sich eng an Molière und Weiße an und die Hauptfigur Alceste — der die verheiratete Sophie skrupellos verführen möchte, aber durch ihre Reinheit und Aufrichtigkeit immer entwaffnet wird, bis ihm die unter dem falschen Verdacht des Diebstahls stehende, aber sittlich nicht wankende Frau den Glauben an Tugend wiedergibt — ist der Typus des materialistischen „Freigeistes", dem die Bremer Beiträger in ihren Dichtungen so gern eine Abfuhr erteilten, und dessen oberflächliche Lebensphilosophie Wieland in seinem „Agathon" durch den Hedonisten Hippias eingehend auseinandersetzen ließ. Auch die Zeit vom September 1768 bis zum März 1770, die Goethe nach seiner schweren Erkrankung zu Leipzig im Frankfurter Elternhaus verbrachte, hat noch nicht die Tiefe und Fülle seines wahren Wesens entschleiern können. Diese Dämpfung eines starken Lebensgefühls, das zeitweise schon über die Stränge geschlagen hatte, zu zermürbender innerer Einkehr und Sammlung, dieser Sprung aus der geistigen Oberflächlichkeit Leipziger Galanterie in jenes religiös-mystische Genießen der Einsamkeit im Geschmack des pietistischen Fräuleins Susanne Katharina von Klettenberg, war viel zu plötzlich erfolgt, als daß sich Goethes einmal zu langsamer und steter Entwicklung vorherbestimmtes Sein in dieser neuen Geisteshaltung und Sinnesrichtung hätte dauernd verankern können. Gleich einem unartigen Kinde, das instinktiv seinen Mutwillen zügelt, wenn es zur Weihnachtszeit der nahenden Christbescherung entgegensieht, hielt sich Goethe in diesen Monaten mit geläuterter Seele zum Empfange von alledem bereit, was die Zukunft für ihn aufgespart hatte.

Erst Straßburg, wo wir den Studenten seit dem April 1770 finden, ist für den Künstler Goethe die Geburtsstätte geworden, wie es Frank-

furt die für den Menschen war. Rätselvolle Mächte im geistigen Schicksal unseres Volkes haben es gefügt, daß im äußersten Südwesten des damals wie heut wieder unter Fremdherrschaft stehenden deutschen Sprachgebietes die Wiege der eigentlichen Kunst des Sturms und Dranges stand, während die größten Apostel der Weltanschauung dieser Zeit vom äußersten Nordosten ihren Ausgang nahmen. In Straßburg, wo deutsches Wesen mit echtem, nicht wie in Leipzig mit importiertem Franzosentum zusammenstieß, keimte in der jungen Generation bereits ein leises nationales Empfinden, das trotz seiner Dürftigkeit doch schon die Bruchstelle anzeigte, von wo aus sich dann die entscheidende Loslösung vom kosmopolitisch gesinnten Aufklärertum vollzog. Die „oberrheinischen Gesellen", denen sich Goethe hier anschloß, gaben ihm wohl auch durchaus mehr als die einstigen Leipziger Freunde. In deren Adern rollte kein Künstlerblut und wennschon einer dieser Jünglinge, wie etwa Bernhard Theodor Breitkopf ein künstlerisches Temperament verriet, war es zu schwach, um sich jenseits der starren Schranken des Rokoko ausleben zu können. In Straßburg aber lernt Goethe neben unbedeutenden Genossen wie Lerse, Meyer von Lindau, Weyland, Engelbach und Persönlichkeiten, die, wie der Aktuar Salzmann, ob ihres Alters und ihrer Welterfahrung doch wenigstens einen erzieherischen Einfluß auf ihn ausübten, nun auch Leute kennen, auf deren Schultern gleichfalls die literarische Zukunft lag: so Heinrich Jung, genannt Stilling, der aus seiner siegerländischen Heimat nicht nur eine seltene Gemütstiefe, sondern auch ein Stück kernfesten Volkstums mit sich brachte, so Jacob Michael Reinhold Lenz, der als Dichter bald Goethes stärkster Rivale wurde, so Heinrich Leopold Wagner, der gewiß kein Charakter, aber doch ein sehr ansehnliches Talent war. Am heftigsten aber pochte in dieser Zeit an die noch verschlossenen Pforten der schlummernden Künstlerseele das tiefe Erleben, worin der von seinem Leiden genesene Jüngling nun des Daseins ganze Fülle genoß. Das erste für die künstlerische Entwicklung Goethes äußerst fruchtbare Erlebnis war seine Bekanntschaft mit Herder, der als Reisebegleiter des Erbprinzen von Eutin im September 1770 nach Straßburg kam und durch seine Erkrankung in der Stadt sieben Monate festgehalten wurde. Man muß hier von einem Erlebnis sprechen, nicht von einem Bildungserlebnis, wie es schließlich auch die

Anregungen waren, die der Student aus einer buntschichtigen und in seinem Straßburger Tagebuch „Ephemerides" sorgsam verzeichneten Lektüre schöpfte, sondern von einem Erlebnis schlechthin. Denn was Herder in sittlicher wie geistiger Hinsicht dem Jüngling an Erziehung zuteil werden ließ, war nicht pädagogisch im gewöhnlichen Sinne. Wenn der selbstbewußte Goethe die scharfen Zurechtweisungen und den beißenden Spott des oft unwirschen Kranken nicht nur geduldig ertrug, sondern daraufhin sogar den letzten Rest von Geckentum ablegte, der ihm noch vom galanten Leipzig her anhaftete: so verriet sich in diesem Erfolge einfach der suggestive Einfluß von Herders großer und starker Persönlichkeit. Und die weitreichende Fernwirkung, die der Gedankenaustausch mit dem gerade damals in einer Fülle von Ideen schwelgenden Manne auf die Kunst des Schülers ausübte, erklärt sich nur daraus, daß sich in diesen gegenseitigen Offenbarungen das Wesensverwandte zweier Vertreter eines neuen Menschentums instinktiv rasch erkannte und geistig band. Denn wie Herders damalige Theorie mit ihrer gefühlsmäßigen Grundlage, ihrem Drang nach Ursprünglichkeit und Selbständigkeit und ihrer evolutionistischen Dynamik im Grunde nur eine latente Geniedichtung war, so rang in Goethe noch unbewußt mancher Gefühls- und Ideenkomplex nach dichterischer Gestaltung, den Herder in Worte faßte und nicht mit Lessingscher Schärfe, sondern mit dem einprägsamen Pathos seines kritischen Jugendstils dem aufmerksamen Zuhörer entwirrte.

Wohl war Herder in diesen Jahren noch nicht der „Geschichtspantheist" mit faustischer Seele, als der er uns erst in der Bückeburger Zeit entgegentritt, aber in seinem Reisetagebuch sprach sich schon der Titanismus und die Unbefriedigtheit eines universellen Geistes aus und als treibenden Faktor in Herders Weltanschauung konnte der junge Goethe schon damals ganz deutlich den Begriff des Werdens, der historischen Entwicklung herausfühlen. Denn diesen hatten die Literaturfragmente bereits ihrer Auffassung vom Wesen der Sprache untergelegt und in Herders Abhandlung vom Ursprung der Sprache, sowie in seinen Erläuterungen zu Shakespeares Dramatik trat dieser Begriff bald noch viel klarer zutage. Und mit der Idee eines geschichtlichen Werdens hat nun auch Goethe das rationalistische Denken, das nur in starrer Gesetzlichkeit seinen Stützpunkt fand, ein für allemal überwun-

den. Und wie mußte wiederum dem bildsamen Schüler, dessen ganzes Wesen so tief in der Sinnlichkeit wurzelte und dessen Dichtung bald ausschließlich unter die Führung des Emotionalen geriet, Herder nahe rücken, der schon in den „Kritischen Wäldern" den Gedanken eines Aufbaues der Ästhetik auf sinnespsychologischer Grundlage geäußert hatte, der nachher dem Empfindungsleben den Rang des Erkennens erstritt und der mit seiner Wertschätzung des Tastsinns und der daraufhin vollzogenen Absonderung der Plastik als einer Darstellung des Körperlichen von der Malerei als einer Darstellung des Flächenhaften unwillkürlich einen jungen Dichter wie Goethe dazu aufrief, nunmehr auch die Poesie aus der nivellierenden Oberflächlichkeit aufklärerischer Kunstbetätigung herauszuheben in den dreidimensionalen Raum hinein, mit anderen Worten, das Leben mit formender Kraft zu greifbarer Wirklichkeit zu gestalten.

Zu ganz neuen Anschauungen vom Wesen, von der Würde und den Leistungsmöglichkeiten der Dichtkunst wurde Goethe durch Herder erzogen. Hatte es schon eine Rangerhöhung für die Poesie bedeutet, wenn sie einst Gottsched nicht mehr als Spielerei müßiger Nebenstunden, sondern als eine sittliche Macht betrachtete, welche Weihe wurde ihr erst durch Herder zuteil, der sie als Fleisch vom Fleische und Blut vom Blute eines Volkskörpers, ja sozusagen als getreuen Spiegel eines tausendjährigen Volksschicksals ansah, der ihre Wurzel im tiefsten naturbedingten *nationalen* Grunde aufspürte und der Dichtkunst daher auch als einzig würdiges und überhaupt mögliches Ausdrucksmittel die Muttersprache zuwies. Aus dieser Anerkennung des individuellen Charakters einer jeden Poesie ergaben sich für sie aber auch unbegrenzte Entfaltungsmöglichkeiten. Denn nun fiel endgültig jene einengende Schranke, die die voraufgehende Zeit in falscher Resignation der eigenen nationalen Kunstbetätigung gezogen hatte, wenn sie ihr immer wieder die Dichtkunst der Alten als unübertreffliches Vorbild zur äußern Nachahmung empfahl. Nun war die vielbewunderte Poesie der Alten nicht mehr *die* Dichtkunst, sondern auch nur eben eine unter vielen gleichberechtigten andern.

Selbstredend, daß auch Herders Interesse für schlichte Volksdichtung gerade bei Goethe, der durch die seelische Vertiefung der Frankfurter Zeit bereits auf den Weg des Sichselbstfindens gedrängt und zur Ab-

kehr von der gekünstelten Rokokokultur vorbereitet war, auf fruchtbaren Boden fallen mußte. Und so gab auch Herders Begriff von Volkspoesie, wie er ihn gerade während seines Straßburger Aufenthaltes entwickelte in jener merkwürdigen Gleichsetzung mit Elementar- und Naturpoesie, Goethes literarischen Ansichten einen ganz neuen Unterbau. Nicht das ist das Entscheidende, daß Goethe damals in seinen Sympathien für die gefühlshaltige Dichtung der Engländer, für Goldsmiths Landpredigeridyll, für Ossians Dämmerstimmungen und vor allem für Shakespeares tragisches Heldentum mit Herder zusammentraf und daß er dessen Lieblinge aus der antiken Dichtung, Pindar und Homer, nun auch zu den seinigen machte, sondern daß er jetzt im Banne von Herders Ästhetik Größen der Weltliteratur oder solche, die diese Generation dafür ansah, einen Homer, einen Ossian, einen Shakespeare nicht mehr als bloß kulturbedingte Erscheinungen begriff, sondern als Naturphänomene voll schöpferischer Urgewalt, und daß er folgerichtig aus ihren Dichtungen einen ganz andern Gefühls- und Stimmungsinhalt herauszuempfinden vermochte als jede frühere Zeit.

Wie reich damals Herders Ideen im Geist des jungen Goethe Wurzel faßten, beweist am schönsten sein Aufsatz „Von deutscher Baukunst", der 1773 in die Fliegenden Blätter „Von deutscher Art und Kunst" mit aufgenommmen wurde. Hatte der Mentor die Blicke der Zeitgenossen auf die deutsche Dichtung der Vorzeit gerichtet, so lenkte sie der Schüler nun auf die deutsche Baukunst der Vergangenheit und rettet mit dem Andenken Erwins von Steinbach, des Erbauers des Straßburger Münsters, zugleich auch die gotische Kunst, die vom Zeitalter der Aufklärung als ein Stück barbarischer Kultur allgemein verachtet wurde. Daß dabei Goethe die gotische Architektur als spezifisch deutsche Kunst auffaßt, das vermindert den innern Wert des Aufsatzes nicht, der einer neuen aus dem Geist der Zeit geborenen Kunstbetrachtung die Bahn bricht. Nicht wissenschaftliche Kritik ist hier am Platze. In pathetisch gesteigerten, fast liedmäßig anschwellenden Sätzen und Wendungen triumphiert hier der Geist des „Fühlens" über den des „Messens". Die nach Kraft und Größe ringende, auf Adlerfittichen der Sonne zueilende Seele des titanischen Jünglings hat in den kolossalischen Dimensionen des Münsterbaues und in dem himmelan ragenden Streberfeiler des gotischen Domes ihre Heimat entdeckt. Das

durch die Antike großgezogene Gefühl für die „Harmonie der Massen" und „Reinheit der Formen" ist in Goethe zu derselben Zeit, da er auch die Gewalt Shakespeareſcher Dramatik voll an sich empfindet, dem Gefühl für charakteristische Stärke gewichen und die Verwegenheit, mit der von ihm die gotische Baukunst als origineller Ausdruck tiefsten völkischen Bedürfnisses über die epigonenhafte Kunst des Rinascimento gestellt wird, ist der beste Gradmesser für die Lebhaftigkeit seines damaligen nationalen Empfindens. So bereichernd und zielbewußt orientierend nun aber auch Herders Anregungen auf die geistige Entwicklung seines Schülers gewirkt haben mögen, das herrlichste und seine Kunst am regsten fördernde Erlebnis Goethes in dieser Zeit war seine Liebe zu der damals etwa neunzehnjährigen Pfarrerstochter Friederike Brion in Sesenheim, jenes vielgefeierte, aber auch vielberufene Verhältnis, das der Dichter nach einem dreiviertel Jahre beseligenden Glücksgefühls im Sommer 1771 nicht ohne schwere und langnachwirkende Gewissenskonflikte löste. An Echtheit, Schlichtheit und Innigkeit verliert diese Liebe natürlich gar nichts, auch wenn die aus philiströser Engherzigkeit noch immer heftig bestrittenen sexuellen Beziehungen tatsächlich bestanden haben sollten und wenn Friederike nicht die Frau gewesen sein sollte, als die sie Goethe eben erschien. Müssen wir auch die Ansicht, als sei die Bekanntschaft mit dem Mädchen nur die zufällige Erfüllung eines schon längst im Dichter schlummernden Sehnsuchtswunsches gewesen, ins Gebiet literarischer Mythenbildung verweisen, so ist doch sicher, daß diese von aller städtisch-gesellschaftlichen Konvention freie und vom Duft der ländlichen Natur berührte Liebe Goethes Seelenverfassung in dieser großen Zeit des Sichselbstfindens durchaus entgegenkam. Und darum hat diese Herzensneigung auch das Wertvollste ausgelöst, was damals noch fest mit des Dichters ungeklärtem Wesen verbunden war und eben wegen ihrer tiefen Zusammenhänge mit dem menschlichen und künstlerischen Werdeprozeß, den Goethe damals durchmachte, hat die gewaltsame Unterdrückung dieser Leidenschaft — welch äußere Gründe dafür auch immer vorhanden gewesen sein mögen — in ihm jene heftigen seelischen Erschütterungen verursacht, die in den Dramen der Folgezeit noch lange nachbeben.

In der Sonne dieser Liebe, die sein ganzes Wesen vertiefte und auch

sein bisheriges Verhalten zur Natur wandelte, gedieh zunächst Goethes Lyrik über die anakreontische Dürftigkeit der früheren Tage hinaus. Zwar setzt der Dichter im „Sesenheimer Liederbuch", das übrigens Stücke enthält, die nicht nur er, sondern auch Lenz zur Verherrlichung Friederikens schrieb, noch auf derselben Stufe ein, auf der das Leipziger Liederbuch stehengeblieben war, aber ein so entzückendes Liedchen wie „Kleine Blumen kleine Blätter" atmete doch trotz aller anakreontischen Manier bereits soviel seelenbeschwingende Innigkeit, daß es rasch von Mund zu Munde flog und förmlich als Volkslied zersungen wurde. Und aus dem Gedicht „Willkomm und Abschied" schlägt uns schon der volle taufrische Hauch einer neuen Kunst in Goethes wundervoller Jugend entgegen. Wie prächtig ist hier in den einleitenden Versen der Gegensatz zwischen dem unruhig stürmenden Herzen und dem schweigsamen Abendfrieden in der Natur empfunden, wie schaurig-dämonisch und zwar im unmittelbarsten Nacherleben Ossianischer Poesie ist hier das Einsamkeitsgefühl des nächtlichen Reiters ausgemalt! Und die beiden Grundmächte, von denen die Stimmung dieses Gedichtes wie Goethes ganzes damaliges Sein getragen wird, Liebe und Naturgefühl, schwellen in dem gleichzeitig mit den Sesenheimer Liedern entstandenen Dithyrambus „Mailied" bereits zu einer kosmischen Weite an, in die sich sonst das Empfindungsleben unseres Dichters nur im Zustande titanischer Hochspannung verliert. Daß Goethe neben solchen Versen die ergreifend schlichte Bearbeitung seines „Haideröschens" gelang, jenes alten, schon in einem Liederbuch des 17. Jahrhunderts überlieferten Volksliedes, mit dem sich auch Herder damals befaßte, beweist die große Elastizität, die seine künstlerische Begabung seit den Leipziger Tagen gewonnen hatte.

Diesen sprossenden Dichterfrühling im Herzen war Goethe Mitte August 1771 nach Beendigung seiner juristischen Studien von Straßburg nach Frankfurt zurückgekehrt und hatte sich hier im Elternhause als Advokat niedergelassen. Es folgten in seinem Leben nun Monate äußerer Ruhe, in denen man den jungen Lizentiaten, oder „Doktor", wie man ihn nannte, für einen der Literatur Abtrünnigen hätte halten können, wenn er sich nicht seit Beginn 1772 für ein Jahr etwa als Journalist an den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" beteiligt hätte, die damals unter der Leitung des weltklugen und spott-

lustigen Darmstädter Kriegszahlmeisters Johann Heinrich Merck zu einem Organ der jungen Genies ausgestaltet worden waren, das dem nörgelnden Aufklärertum ebenso kampfbereit den Fehdehandschuh zuwarf wie der süßlich-empfindsamen Modeschriftstellerei eines Johann Georg Jacobi. Wem aber gerade damals ein Einblick in das poetische Arbeitsheiligtum des jungen Advokaten vergönnt war, der hat sicher gestaunt über die ungeheuren künstlerischen Energien, die hier angestaut lagen. Denn es gärte und brodelte damals in Goethe wie in einem zum Ausbruch bereiten Vulkan und die Sehnsucht nach Veränderung und Bewegung, die seinem stürmischen Innenleben mitten in einem wellenlosen Bürgerdasein allein das Gleichgewicht bieten konnten, trieb ihn nun als „Wanderer" auf große Spaziergänge und kleinere Reisen, von denen ihn eine im Frühjahr 1772 durch Mercks Vermittlung auch in die Darmstädter „Gemeinschaft der Heiligen" führte, in jenen Kreis empfindsamer junger Mädchen, aus dem sich Herder seine Braut geholt hatte.

Entfernung von Frankfurt ist in diesen Jahren für unsern Dichter gleichbedeutend mit der Möglichkeit neuen Erlebens. Und so erhielt er auch in den vier Monaten, die er von Mitte Mai 1772 als Praktikant des Reichskammergerichtes zu Wetzlar verbrachte, wieder einen künstlerischen Antrieb, wie er ihm seit Straßburg nicht mehr zuteil worden war. Unter den neuen Genossen, die Goethe zu Wetzlar in einer von dem Legationssekretär Goué präsidierten und ganz nach freimaurerischem Ritterzeremoniell eingerichteten Tafelrunde kennenlernte, oder mit denen er doch dank seiner Zugehörigkeit zu diesem Kreise zusammentraf, war zwar keiner, der ihm wie einst Lenz in Straßburg an künstlerischer Begabung nahegekommen wäre oder ihn wie Jung-Stilling als Naturkind hätte interessieren können. Denn der Legationssekretär Gotter, ein Mitglied des Gouéschen „Ritterordens", war doch ein nur unbedeutendes poetisches Talent und mit einem komplizierteren Wesen wie dem jungen Wilhelm Jerusalem, dem Sohn eines berühmten braunschweigischen Abtes, nahm Goethe keine engere Fühlung. Wohl aber gehörten zu seinem neuen Bekanntenkreise Persönlichkeiten, die ihm, wie der etwas trockene, jedoch charakterfeste Legationssekretär Johann Christian Kestner, als Menschen manches bieten konnten, und dann ist es auch hier in Wetzlar wieder eine neue Liebes-

leidenschaft, die über alles siegt, was von Erlebnissen in diesem Zeitraum Goethes künstlerische Entwicklung beschleunigen half.

Diese Liebe zu der damals erst neunzehnjährigen Amtmannstochter Charlotte (Lotte) Buff ist ein Vorspiel zu den verbotenen Beziehungen, die der Dichter in späteren Jahren zu verheirateten Frauen unterhielt. Wohl handelte es sich hier um ein Mädchen, aber um eins, das schon vier Jahre mit dem eben genannten Legationssekretär Kestner verlobt war und daher Goethe „das nicht geben konnte, was er wünschte". Daß sich der Dichter trotz heftiger innerer Kämpfe doch von seiner tiefeingewurzelten und auch nicht ganz unerwidert gebliebenen Neigung loszureißen vermochte, ohne das Glück der Brautleute untergraben zu haben, ja daß er es über sich brachte, Wetzlar im September 1772 zu verlassen, ohne der Geliebten beim Abschied noch einmal unter die Augen zu treten, zeugt schon von einer Selbstüberwindung, die erwarten läßt, daß sich dieser Charakter über all die Gefühlswirren emporarbeiten werde, von denen einmal die Epoche des „Sturms und Drangs" heimgesucht war und denen auch mancher von Goethes Zeitgenossen haltlos erlag. Freilich half gerade damals dem Dichter wie kaum wieder im Leben seine Kunst aus seiner seelischen Bedrängnis. Denn diese unglückliche Liebe zu Lotte Buff gab den autobiographischen Hintergrund zum „Werther" her. In diesem Roman ließ Goethe den Helden das Opfer eines Schicksals werden, dem er selbst seelenstark entgangen war.

Der Werther vollendete den Ruhm, den das Schauspiel „Götz von Berlichingen" seinem Schöpfer damals bereits begründet hatte. Aus einem immerhin bescheidenen Dunkel tritt nun Goethes Leben ins Vollicht seiner Zeit. Im Frankfurter Elternhaus, das dem Dichter auch nach der Rückkehr von Wetzlar wieder zur Wohnstätte diente, findet sich bald ein Besucher nach dem andern ein: der glaubensselige und gütige Lavater und der bärbeißige Basedow, der berühmte Klopstock und die Göttinger Boie und Hahn, der Hirtendichter Werthes und der Theologe Blessig, der einstige Straßburger Genosse Heinrich Leopold Wagner, der, nun in Frankfurt ansässig, in diesen Jahren Goethes Vertrauter wird, und der literarisch gebildete Hauptmann von Knebel, der den Dichter des Werther schon am 13. Dezember 1774 mit den beiden weimarischen Prinzen Karl August und Konstantin zu Mainz

bekannt macht. Die alten Wanderungen werden wieder aufgenommen und bis zu kleineren und größeren Reisen ausgedehnt. Mit Lavater zur Rechten und Basedow zur Linken fährt Goethe im Sommer 1774 rheinaufwärts. Zu Elberfeld feiert er ein frohes Wiedersehen mit Jung-Stilling, der dort als Arzt praktizierte, zu Pempelfort bei Düsseldorf schließt er endlich Frieden mit den von ihm bis dahin immer befehdeten Jacobis, ja sogar aufrichtige Freundschaft mit dem feinsinnigen Fritz Jacobi. Und eben auf dem Landgut des letzteren, wo zwei Frauen, Fritzens Gattin Betty und seine noch jugendliche Tante Johanna Fahlmer, glücklich das Einvernehmen zwischen den streitlustigen Männern herbeiführten, hat Goethe auch den genialen Wilhelm Heinse kennengelernt. Noch weiter in die Welt hinein führte dann eine Reise, die er im Frühjahr 1775 von Frankfurt aus mit den beiden Grafen Stolberg unternahm. Sie war wohl ursprünglich nicht nur nach der Schweiz, sondern auch nach Italien geplant, erhielt jedoch für den Dichter nach allerhand tiefen Reiseeindrücken auf dem Gipfel des St. Gotthard ihren Abschluß. Was ihn zur Rückkehr bewog, war wieder die Liebe, die auch in diesen Jahren wie in den vorausgehenden über allen sonstigen Erlebnissen Goethes steht. Diesmal war es eine Leidenschaft, die sogar durch den Verlobungsring optima forma ihre gesellschaftliche Sanktion empfangen hatte. Die junge Dame, die den bis dahin gleich einem Schmetterling von Blüte zu Blüte flatternden Dichter bis zu diesem entscheidenden Schritt zu bewegen vermochte, war die blonde Frankfurter Bankierstochter Lili Schönemann, ebenso reich wie anmutig. Sie war, in großen Verhältnissen erzogen und daher in ihren Ansprüchen auch verwöhnt, ganz und gar nicht nach dem Geschmack von Goethes gutbürgerlichen Eltern, die viel lieber eine Ehe ihres Sohnes mit der weitaus bescheideneren, blutjungen Anna Sibylla Münch gesehen hätten und der Dichter selbst fühlte sich im Kreise der Frankfurter Geldaristokratie, dem nun einmal seine Braut angehörte, nichts weniger als wohl. Indessen würde er bei seiner tiefen Herzensneigung zu Lili alle gesellschaftlichen Unannehmlichkeiten mit in Kauf genommen haben, hätte ihm nicht seine gesunde Selbstkritik gesagt, daß er, der Sechsundzwanzigjährige, bei seinen erotischen Bedürfnissen und seinem kraftgenialen Freiheitsdrang zu einem häuslichen Glück noch nicht ge-

schaffen war. So löste er nach längerem Schwanken das Verhältnis, und wie ihm bei seiner Liebe zu Charlotte Buff seine Kunst die Entsagung erleichterte, so half Goethe diesmal ein günstiges Geschick über die ersten Trennungsschmerzen wenigstens hinweg. Das war die Reise an den Weimarer Hof, die er im November 1775 antrat.

Polarität ist Lebens- und Schaffensprinzip in dieser Zeit. Bald liegt zwischen dem Menschen, als dem empfindsam begehrenden Subjekt, und seinem Nächsten oder der Natur die Spannung der Sehnsucht, des Wunsches einer restlosen Hingabe in Freundschaft oder Liebe, bald wieder liegt zwischen dem titanischen Menschen und seiner verderbten Zeit oder der schicksalsbestimmenden Gottheit die Spannung einer tiefen Feindschaft, die sich in zerfleischendem Kampf oder prometheischem Trotz entlädt. In der Lyrik der Straßburger Zeit kehrte Goethes künstlerische Entwicklung die eine Seite hervor, in seiner ersten dramatischen Schöpfung aus der Frankfurter Zeit die andere.

Als der Dichter nach seiner Rückkehr von Straßburg in seiner Vaterstadt die erst 1731 von Franck von Steigerwald herausgegebene Lebensbeschreibung „des Herrn Götzens von Berlichingen“ neuerdings zur Hand nahm, boten ihm doch sicher die Streiche und Schicksale dieses fehdelustigen Ritters aus der Reformationszeit ein ganz anderes Stofferlebnis als bei irgendeiner früheren Lektüre des Buches. Denn unter der Einwirkung Herders und Mösers, dessen Schriften er in Straßburg kennengelernt hatte, war inzwischen auch Goethes nationales Empfinden voll erstarkt, national nicht im politischen Sinn eines Gefühls der Zugehörigkeit aller deutschen Volksstämme zu einem gemeinsamen Vaterland, sondern national im kulturellen Sinne einer Vorliebe für altdeutsches Wesen, altdeutsche Sitte und Art. Es ist ein nationales Empfinden, das auch im 17. Jahrhundert Moscherosch schon kannte, wenn er in seinen „Gesichten Philanders von Sittewald“ seinen Helden an den Hof des Königs Ariovist führte und ihn hier vor der Korona alter Germanen in seinem undeutschen Wesen bloßstellte. Herder hatte aufgefordert, der eigenen Volkspoesie nachzugehen und Möser hatte in seiner Osnabrückischen Geschichte deutsche Vorzeit wieder lebendig werden lassen. Was Wunder, wenn nun auch Goethe den bereits gefaßten Plan eines Cäsardramas beiseite schiebt und auf der Suche nach „großen Kerls“ in die Vergangenheit seines Volkes

einkehrt? Die Stürmer und Dränger sind es gewesen, die die nationale Begeisterung von den alten Skalden und Barden und von Hermann, dem Cherusker, endlich auf die markanten Gestalten der Reformationszeit übertrugen, in denen sich der erstarkte Individualismus jener gewaltigen Zeitenwende zutage rang. Man schätzte jetzt an Luther nicht nur die Trutzgebärde des selbstbewußten Gottesstreiters, sondern erkannte in ihm auch — wie die Figur des Bruders Martin in Goethes Götz am besten lehrt — den Vorkämpfer für ein neues, mönchischer Weltentsagung abgewandtes Lebensideal und man liebte jetzt in Hans Sachs einen Dichter aus kernigem Volkstum. Demungeachtet aber hat auch das katholische Mittelalter, verglichen mit seiner Bewertung im Zeitalter der Aufklärung, in der Beurteilung der Stürmer und Dränger entschieden gewonnen. Allerdings steht Herder mit seiner vergeistigten Auffassung des Mittelalters als einer Epoche des Emotionalen noch unter der jungen Generation vereinzelt da. In deren Augen war vorerst nur der Charakter eines gewissen Primitivismus, den die Aufklärung diesem Zeitraum unterschob, kein Nachteil mehr, sondern ein unleugbarer Vorzug. Denn als Schüler Rousseaus hielten die jungen Genies Ausschau nach Zeitläuften, in denen menschliches Handeln noch intuitiver Einfalt entsprang und sich konventionsfreier bewegen durfte. Seitdem man dem Deutschen im 17. Jahrhundert das naturgewachsene Antlitz mit der Schminke einer fremden Kultur überzogen hatte, neigte er immer dazu, in den derben und wetterharten Zügen alter Raubritter oder Landsknechtsfiguren das Porträt seines ursprünglichen, unverfälschten Wesens wiederzufinden. Es erwuchs doch im Grunde auch ein und demselben Empfinden, wenn Zachariä mitten im Rokoko den bei all seiner Rüpelhaftigkeit doch grundehrlichen Jenenser Renommisten dem französierten Leipziger Gecken kampfbereit gegenüberstellte und im tragikomischen Ausgang seines Epos die eignen Sympathien für den unterliegenden Helden durchschimmern ließ oder wenn Möser in einem Aufsatz das Faustrecht verteidigte und damit dem jungen Goethe den entscheidenden Maßstab an die Hand gab für seine Auffassung und Bewertung der historischen Gestalt des Ritters Götz von Berlichingen.

Verführt von solchen Stimmungen, in denen natürlich auch die Oppositionslust der jungen Generation gegen das rationalistische Phi-

listertum ihrer Tage aufschäumte, und geblendet von der stark subjektiv gefärbten Darstellung in Götzens Selbstbiographie, ließ nun Goethe dem schwäbischen Ritter, in dem die moderne Wissenschaft eigentlich nur einen adeligen Wegelagerer erblickt, als einem der „edelsten Deutschen" eine Rettung angedeihen, wie sie Lessing an vergessenen und gescholtenen Männern früherer Jahrhunderte vornahm. Und so steht denn Götz im Drama als Vertreter alter deutscher Kraft und Redlichkeit einer im tiefsten sittlichen Kern angefaulten Welt von Pfaffen, Höflingen, Ratsherrn und Reichstruppen gegenüber und verteidigt sein angebornes Rechtsempfinden und sein individuelles Freiheitsbedürfnis gegen die einschränkenden Institutionen der neuen Zeit, gegen Landfrieden und Reichskammergericht.

In der Führung der Handlung seines Stückes hat sich Goethe auf den nichts weniger als dramatisch konzentrierten Bericht von Götzens Selbstbiographie in einigen ganz wesentlichen Punkten gestützt. Er benützte die Erzählung des Ritters von seinen Streitigkeiten mit dem Bischof von Bamberg und den Nürnbergern, von seiner Fehde mit dem Schwäbischen Bund und seiner Teilnahme am Bauernkrieg. Nur in der Verknüpfung der einzelnen Ereignisse wahrte er sich die poetische Freiheit und aus freier Erfindung gab er auch dem Ende seines Helden eine tragische Wendung. Am schöpferischsten freilich mußte Goethe seine Phantasie bei der Gestaltung des Gegenspiels, Weislingen und Adelheid, walten lassen, für das sich in Götzens Lebensbeschreibung schlechthin kein Vorbild fand. Auch mußte der Dichter natürlich dem Geist der Zeit Rechnung tragen, dem ein Drama im Stile der Haupt- und Staatsaktionen, das sich nur aus den Kampfberichten von Götzens Lebensbeschreibung seinen Stoff geholt hätte, nicht mehr genügte. Die bürgerliche Richtung, die sich seit Gellert im deutschen Lustspiel und seit Lessing auch im deutschen Trauerspiel Bahn gebrochen hatte und die nun bald in den Familienstücken der Iffland und Schröder triumphierte, verlangte eine breite Ausmalung des Familienmilieus. Darum erscheint der fehdelustige Götz im Stücke zugleich auch als „Hausvater", dem seine Gattin Elisabeth und seine Schwester Marie zur Seite stehen, darum wird mit dem kleinen Karl, Götzens Söhnchen, eine der im Drama der Geniezeit so beliebten Kinderszenen eingeführt, die das Erziehungsproblem von Gesichts-

punkten aus beleuchtet, wie sie natürlich erst dem 18. Jahrhundert durch Rousseau ermöglicht worden sind. Dann verlangte die von den Wogen der Empfindsamkeit getragene und leidenschaftlicher Wallung bedürftige Zeit in einem Drama auch seelische Erregungen und Erschütterungen, die nicht von geschichtlich-bedingten Vorgängen ausgelöst wurden, sondern sich an allgemein menschliche Beziehungen knüpften oder verursacht wurden durch die sittliche Unzulänglichkeit unserer Natur. Die „Reitgesellen" in Götzens Selbstbiographie werden im Drama mit dem Helden durch enge Freundschaft verbunden, der treue Lerse nimmt Namen und Züge von Goethes Straßburger Jugendgenossen Lerse an, der brave Georg, eine jener puerilen Heldengestalten vom Schlage des Lessingschen Philotas, wächst unter des Dichters gestaltender Hand aus einem „Buben" im Trosse des Ritters zu dessen Lieblingsjünger heran und den historischen Rahmen des Stückes fast sprengend schiebt sich das Weislingendrama als eine Welt von Leidenschaft in das lockere Gefüge der Handlung ein.

Bei der Verknüpfung der von ihm frei erfundenen Gestalt des wortbrüchigen Weislingen mit dem Spiel und Gegenspiel zog Goethe die Komposition von Shakespeares „Antonius und Kleopatra" zu Rate. Er steigerte aber die Figur der ägyptischen Königin in seiner Adelheid zu einer männerbeherrschenden Unholdin im Stil der Frauencharaktere der italienischen Renaissance. Sie fesselt Weislingen an die Gegenpartei Götzens und raubt ihn zugleich dessen Schwester Marie. Daß Goethe bei dieser Frauengestalt auch an Friederike und bei Weislingen an sich dachte, steht wohl außer Frage, ob er aber in der tückischen Ermordung des treubrüchigen Helden tatsächlich ein poetisches Selbstgericht an sich vollziehen wollte, bleibe dahingestellt. Der starke Einfluß Shakespeares macht sich übrigens auch sonst im Stil und in der Struktur des Stückes auf Schritt und Tritt geltend, vor allem im Verzicht auf eine in sich geschlossene Handlung, in der kühnen Verteilung der dramatischen Geschehnisse auf viele Jahre und auf verschiedene Schauplätze, wodurch wir zwischen Bamberg, Augsburg, Heilbronn, dem Spessart und der Burg Jarthausen hin- und hergeworfen werden. Zu einem tieferen Verständnis Shakespeares, den er schon in Leipzig kennengelernt hatte, war Goethe doch erst durch Herders feinnervige Einfühlung angeleitet worden und nun greift in seinem jugendlichen Überschwang auch gleich

jene blinde, bedingungslose Shakespeareverehrung Platz, ohne die wir uns die kraftmeierischen Gebärden der Sturm- und Drangdramatik kaum zu erklären wüßten. Eine Rede des jungen Goethe „Zum Shakespearetag“, nämlich zum 14. Oktober 1771, dem Namenstag des Briten, feiert den großen Dichter schon als einen Unfaßbaren, der den Jünger sogleich für Lebenszeit in seinen Bann geschlagen habe und dessen markvolle Gestaltungskraft, dessen das Häßliche nicht beschönigende, stets naturwahre Kunst aus dem Schlummer einer entnervenden Geschmackskultur wecken müsse. Shakespeares vorbildliche Naturwahrheit verbunden mit den Anregungen Herders, jede Zeit aus ihren individuellen Verhältnissen heraus zu begreifen, leitete denn auch Goethe zu einer besonders liebevollen Beschäftigung mit dem zeitlichen Kolorit seines Dramas an und wenn er darin auch das dekadente Rittertum des ausgehenden Mittelalters idealisierte, Reichskammergericht und Reichsarmee mehr nach ihrem Zustande im 18. Jahrhundert schilderte und von der heiligen Fehme ein Phantasiebild entwarf, so bot der Götz schließlich doch ein lebendiges und buntfarbiges Bild vom deutschen Reformationszeitalter und stellt sich so mit Gerstenbergs „Ugolino“ an die Schwelle einer neuen Kunstauffassung, die mit ihrer durchgreifenden Realistik gerade das deutsche Theater von der Tünche einer falschen Klassizität befreite. In dieser Gestalt trug das in den letzten zwei Monaten des Jahres 1771 niedergeschriebene Stück den Titel „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen“. Es wurde sogleich an Herder geschickt, der es bereits am Ende seines Shakespeareaufsatzes feierlich der Welt angekündigt hatte, nun aber, anscheinend betäubt durch die bunte Mannigfaltigkeit und den zerfahrenen Aufbau des Ganzen, kühl abwinkte: „Shakespeare hat Euch ganz verdorben.“ Da erschien 1772 Lessings „Emilia Galotti“, die im Drama der Stürmer und Dränger manche Spuren hinterlassen hat und an deren meisterlich beherrschter, straffer Technik auch der junge Goethe nicht achtlos vorübergehen konnte, so sehr sich ihm auch in diesem Stück der ausklügelnde Verstand eines scharfsinnigen Denkers aufdrängte. Und so ist der Dichter durch Herders herbes Freundesurteil und Lessings blendende Meisterschaft zum erstenmal in seinem Leben zu künstlerischer Beschränkung erzogen worden. Er arbeitet das Drama um, streicht, wo stärkere Konzentration erforderlich, erweitert, wo schärfere Motivie-

rung am Platze ist, er unterdrückt oder mildert mystische Züge und allzukrasse Szenen, dämpft die dämonische Wildheit der Adelheid und hebt Weislingens Gestalt durch ein paar sympathische Eigenschaften. In dieser 1773 unter dem neuen Titel „Götz von Berlichingen" veröffentlichten Fassung hat denn das Drama an künstlerischer Form in demselben Maße gewonnen, als es an Frische und Lebendigkeit verlor.

Bei aller Bewunderung, die das Schaffen des jungen Goethe verdient, darf man doch das auffallend rasche Nachlassen seiner dichterischen Kraft gerade im Drama nicht verkennen, sowie er einmal seinem jugendlichen Ungestüm mit der mäßigenden Umarbeitung der ersten Götzfassung Zaum und Gebiß angelegt hatte. Wenn Freund Merck die Zusendung von Goethes zweitem Drama „Clavigo" (1774) mit der abfälligen Bemerkung quittierte: „Solch einen Quark mußt Du mir künftig nicht mehr schreiben, das können die anderen auch", so sollte man dieses Werturteil nicht immer nur mit der Enttäuschung des Zeitgenossen begründen, der nach dem Götz von Goethe nun einen abermaligen Wurf im titanischen Sturm- und Drangstil erwartet hatte. Es ist wohl richtig, daß der Dichter diesmal seiner Quelle, dem vierten Memoire des Franzosen Beaumarchais, nicht in langsamer Heranbildung entgegenkam wie dem Stoffe seines Götz, sondern seine neue Vorlage auf ein bei einem Gesellschaftsspiel gegebenes Versprechen hin innerhalb einer Woche dramatisierte. Indessen hat er doch auch diesmal seine Quelle nicht ohne innere Nähe benützt, ja er hat darein vielleicht noch viel mehr Persönliches verwoben als in den Götz.

Die prahlerische Art, wie Beaumarchais von seinem Erfolge berichtete, die Amtsenthebung des spanischen Kronarchivars Clavijo durchgesetzt zu haben, der sich mit seiner Schwester verlobt hatte, aber vor der Eheschließung immer wieder wortbrüchig worden war, rückte von vornherein den Erzähler ins allergünstigste Licht und ließ auf seinen Gegner alle Schatten fallen. Aus dem Dunkel dieser parteiischen Charakteristik hebt Goethe Clavigo zu einer tragischen Gestalt empor, indem er ihn aus einem ehrgeizigen Streber zu einem hochbegabten, liebenswürdigen Schwächling macht, zur verkörperten Unkraft im Banne der Kraft. Denn Clavigo erliegt dem Einfluß seines Freundes Carlos — einer vom Dichter frei erfundenen Gestalt — allerdings nicht ohne sich dagegen immer wieder mit seinem im Grunde edlen und

gütigen Herzen aufzubäumen. Und dieser Carlos ist wohl ein übler Berater, aber doch auch der aufrichtigste und ergebenste Freund des Helden. Er will Clavigo in richtiger Erkenntnis von dessen intellektuellen und gesellschaftlichen Fähigkeiten zu einem „außerordentlichen Menschen“ erziehen. Daß einer solchen, dem Genie verwandten Größe auch ein über alle bürgerlichen Moralbegriffe erhabenes und von jeder menschlichen Rücksicht freizusprechendes Handeln zusteht, ist die ehrliche Überzeugung dieses kühlen Weltmanns, in dem uns wie im Alceſt der „Mitschuldigen“ wieder der beliebte Typus des „Freigeistes“ entgegentritt, diesmal jedoch gehoben und veredelt mit dem von ihm erstrebten idealen Ziel. Daß Clavigo dem Einfluß Carlos' vorübergehend nachgibt, aber zum Schluß sich davon vollkommen freimacht, ist nicht das Bedeutsame an dem Stück. Was Goethes jetzige Geisteshaltung von der in der Leipziger Zeit unterscheidet, liegt allein in dem die Umkehr des Helden bewirkenden Motiv. Clavigo sagt sich nicht wie Alceſt im Sinne Richardsons von seiner egoistischen Moral los, nämlich, belehrt und überzeugt durch die Unerschütterlichkeit einer weiblichen Tugend, sondern im Sinne Rousseaus unter dem Antrieb einer in ihm nur zeitweise übertäubten, aber nie völlig erstickten reinen Gefühlsmoral. Und so fallen vom „Clavigo“ einige Streiflichter auf die Seelenkämpfe, die Goethe selbst durchzumachen hatte, als er noch an der Grenzscheide stand zwischen der materialistisch und hedonistisch angehauchten Weltauffassung des sinkenden Rokoko und dem mit religiöser Verinnerlichung, Gefühlsvertiefung und Gewissensverfeinerung zusammengehenden Sichselbstfinden in den Straßburger Tagen.

Der unüberlegten Handlungsweise des in seinem Charakter noch nicht gefestigten jungen Dichters war damals die Pfarrerstochter Brion zum Opfer gefallen. Es lag bei der engen Verknüpfung, die Goethe nun einmal im „Clavigo“ zwischen eigenem und fremdem Erleben vornahm, nahe, daß er sich bei des Helden Schuld auch seiner eigenen wieder erinnerte und der treulos verlassenen Marie Züge der kränklichen Friederike lieh. Er gab ihr im Stücke auch eine Schwester Sophie zur Seite, wie die Sesenheimer Geliebte denn auch in Wirklichkeit eine dieses Namens besaß, und er erfand der Betrogenen in dem getreuen und argwöhnischen Buenco einen Ersatzliebhaber, dessen Neigung allerdings unerwidert bleibt und dem darum im Drama dieselbe un-

glückliche Tröſterrolle zufällt, die der Dichter Lenz im Leben bei Friederike ſpielte. Möglich, daß bei dieſer perſönlichen Nähe Goethes zum Stoff auch einige Züge von dem überlegenen und allzeit ſpottbereiten Merck auf den Charakter des Carlos übergegangen ſind.

In dem ſorgfältigen, bühnengerechten Aufbau des „Clavigo“ und in der unerbittlichen Folgerichtigkeit, mit der ſich darin die nur den Zeitraum von drei Tagen umſpannende Handlung Szene für Szene entwickelt, offenbart ſich noch viel deutlicher als in der zweiten Götzfaſſung die Schulung an Leſſings „Emilia Galotti“. Dieſem Vorbild gegenüber behauptet nun aber Goethes Drama als Kunſtwerk wegen ſeiner größern innern Wärme und leidenſchaftlichen Bewegtheit entſchieden den Vorrang. Der Dichter hat jedoch ſein Stück auch in den engen Rahmen eines bürgerlichen Trauerſpiels eingeſpannt, indem er den Hof, der in Beaumarchais' Memoire tätig eingreift, ganz aus dem Spiele ließ. Damit ſtellt ſich „Clavigo“ in die Nähe der bürgerlich-ſozialen Sturm- und Drangdramen von Lenz und Wagner. Und ein Vergleich mit dieſen Dichtungen iſt Goethes Stück nicht günſtig. Neben einer etikettmäßig abgezirkelten Sprache macht ſich darin in langen Dialogen noch immer viel dröhnendes oder ſchwärmeriſch-empfindſames Pathos breit, das ſchlichten Herzenstönen wenig Raum gibt. Es fehlt auch nicht an theatraliſcher Schauſtellung, wofür nur der mit Rührſeligkeit getränkte, von Goethe nach den Motiven eines Volksliedes gearbeitete Schluß als Beiſpiel dienen möge. Verglichen mit der bunten, kraftſtrotzenden Lebensfülle, die die Geſtalten von Lenz und Wagner atmen, ſchreiten jedenfalls die Perſonen des „Clavigo“ immer noch auf Kothurn und Stelzen einher. Während Goethes mitſtrebende Genoſſen kühn den vollen Bruch mit der Vergangenheit wagten, hielt er ſelbſt mit der Leſſingſchen Dramatik noch gute Nachbarſchaft, ſo wie zur Zeit des konſequenten Naturalismus Sudermann mit dem franzöſiſchen Geſellſchaftsſtück immer noch kokettierte, als Hauptmann, Holz und Schlaf bereits die neue Epoche in der Entwicklung des deutſchen Dramas heraufgeführt hatten.

Dieſe merkwürdige literariſche Rückläufigkeit in der Dramenfolge des jungen Goethe ſetzt ſich in ſeiner „Stella“ (1775) ſogar noch über die „Emilia Galotti“ hinaus bis zu Leſſings „Miß Sara Sampſon“ fort. Ob man nun dieſen Fernando, der ſeine Gattin Cäcilie und ſein

Töchterchen Lucie verläßt und sich Stella zuwendet, um schließlich auch diese wieder zu verlassen und bei seiner Rückkehr zu ihr die Geliebte in Gesellschaft seiner Frau und seines Kindes zu finden, nur als Verkörperung des in der Liebe nie seßhaften jungen Goethe auffaßt und daher die Beziehungen des Helden zu zwei Frauen auch nur als zufällige Symbolisierung von des Dichters eigenem seelischen Schwanken zwischen Liebe und Ehescheu oder ob man in dem Motiv der Doppelliebe ein echtes Sturm- und Drangerlebnis erblickt, von dem selbst ein Fritz Jacobi in seiner ungeklärten Haltung zwischen seiner Gattin Betty und seiner Tante Fahlmer nicht verschont blieb: jedenfalls hatte Lessing das schon der alten Gleichensage zugrunde liegende Motiv im ersten bürgerlichen Drama der Deutschen wirkungsvoll verwertet und damit sogleich auch fruchtbar auf die geschäftige Dramatik eines Christian Felix Weiße eingewirkt. Und als einen Ausläufer dieser Richtung haben wir auch Goethes „Stella" anzusehen, in der die zeitliche Verteilung der Handlung auf einen Tag und die Verlegung der Geschehnisse des ersten Aktes auf den neutralen Boden eines Gasthofes deutlich genug auf die „Miß Sara Sampson" als Vorbild hindeutet. Der theatralische Schluß des Stückes, der die beiden Frauen zu einem freiwilligen Zusammenleben mit dem Geliebten vereint und den man als Doppelehe auffassen kann oder als Fortsetzung der legitimen Ehe mit der Frau, die den Helden besser versteht unter Einbeziehung der Frau, die er stärker liebt: der Schluß des Stückes ist ohne Frage mehr einer künstlerischen Verlegenheit des Dichters entsprungen als einem kühnen Lösungswillen und das Drama konnte auch durch den tragischen Ausgang, den es in einer von Goethe selbst besorgten späteren Bühnenbearbeitung erhielt, die ihm einmal mangelnde Zugkraft nicht erlangen.

Fast schien es, als wenn sich der Verfasser des Götz, der durch Lili in Frankfurt und Offenbach wieder mit Gesellschaftskreisen in Berührung kam, die noch durchwegs an den Lebens- und Kunstidealen der Aufklärung und des Rokoko festhielten, den überlebten literarischen Richtungen mit Haut und Haaren hätte verschreiben wollen. Mit seiner „Stella" war er beinahe selbst in die „Gellert-Weißesche Wasserflut" eingetaucht, die sich damals noch immer nicht von den deutschen Bühnen verlaufen hatte. Und nun ging Goethe gar unter die Librettisten und machte auf diesem Gebiete Weißes Singspieldichtungen

Konkurrenz! Freilich hauchte er auch solch flüchtigen Erzeugnissen seiner Muse den Odem seines Künstlertums ein, da er auch in ihnen das eigene Erlebnis zu Worte kommen ließ und in die an sich unbedeutenden Texte wertvolle Bestände seiner Lyrik einschaltete.

Noch ganz im Stil der Weißeschen Singspieldichtung ist „Erwin und Elmire" gehalten, wofür Goethe das Motiv des Liebhabers, dem die spröde Geliebte als verkleidetem Einsiedler das Geständnis ihrer Zuneigung ablegt, einer englischen Romanze in Goldsmiths „Landprediger" entnahm. Erst das zweite Singspiel „Claudine von Villa Bella" erhebt sich etwas über das herkömmliche Niveau dieser unterhaltsamen Gesellschaftsdichtung. Goethes Absicht, in dem Stücke mit einer frisch-fröhlichen Räuberromantik die Weißesche Librettistenkunst zu bekämpfen, die ihre Stoffe mit Vorliebe aus dem Alltagsleben von Handwerkern schöpfte, ist bezeichnend genug für seine ganze Geisteshaltung, die eine Berührung mit den niedern Volksklassen fast ängstlich vermied, während das Drama der Lenz und Wagner eine solche geradezu suchte. Auf der langen Strecke, die das deutsche Schauspiel von den Heroen der klassizistischen Tragödie bis zu den Metzgern, Kutschern und Schulmeistern der sozialen Sturm- und Drangdramen zurückzulegen hatte, war Goethe auf halbem Wege stehengeblieben. Clavigo und Fernando sind Kavaliere, Marie Beaumarchais und Stella nichts weniger als schlichte Bürgermädchen. Das Milieu von Lottes bescheidenem Elternhaus, im Werther mit einer von idyllischer Idealität angewehten Realistik geschildert, ist so ziemlich das Äußerste, was von kleinbürgerlichem Leben der Kunst Goethes um diese Zeit überhaupt noch erreichbar war. Im übrigen aber zeigt gerade „Claudine von Villa Bella" manche Sympathie mit der neuen Epoche und ihrem Sinn für das Volksmäßige und Urwüchsig-Ungebundene. Schon im Thema des Singspiels wird ein echtes Sturm- und Drangmotiv aufgegriffen: Zwei einander unbekannte Brüder, die um einer Dame willen in einen Streit geraten, dabei aber gefangengenommen werden und im weiteren Verlauf der Handlung sich erkennen. Dabei ist der Gegensatz zwischen den beiden Brüdern aus rousseauscher Grundstimmung heraus ganz geniehaft empfunden. Dem soliden Don Pedro, der sich zufrieden mit allem gesellschaftlichen Konventionszwang abfindet, steht in dem verwegenen Vagabunden Crugantino der Typus des unbürgerlich

denkenden, freiheitsdurstigen und heimatlosen Unsteten gegenüber, den nachher auch die deutschen Romantiker, in dieser Vorliebe den Stürmern und Drängern seelenverwandt, unter den umherschweifenden Zigeunern, fahrenden Gesellen und herrlichen Studenten sehnsüchtig suchten.

Nicht in den sorgfältig gezimmerten fertigen Dramen oder gar in den blutarmen Singspielen des jungen Goethe dürfen wir die Spuren seines Genies weiter verfolgen, wir müssen einen Blick in seine Arbeitsstätte werfen, in der sich damals ein rastloser Künstlergeist gleichzeitig in großzügig konzipierten, aber Fragment gebliebenen hoheitsvollen Schöpfungen erprobte und in burschikos hingeworfenen Farcen voll jugendlicher Ausgelassenheit. Die schier unübersehbare Fülle gestaltender Energien, die sich in einer zum Teil wohl nur fetzenhaft hingeschleuderten Produktion auswirkt, läßt bereits alle Entwicklungsmöglichkeiten dieses reichen dichterischen Genius in einer einstweilen noch verschleierten Zukunft ahnen. Da haben wir Entwürfe, an denen der trotzige Individualismus des Stürmers und Drängers gehämmert hat, neben solchen, die schon von fern ein klassisches Gefühl für Maß und Begrenzung in der Form verkünden und solchen, denen ein pantheistischer Trieb nach Auflösung im All innewohnt, wie er sich dann auch bei den deutschen Romantikern wiederfindet. Aber hier beim jungen Goethe ist er noch durchaus nicht ins Ätherische verflüchtigt, sondern gestützt und genährt von lebensstarker, satter Sinnlichkeit. Da haben wir ferner Entwürfe, die sich bereits hoch über eine bloße Bekenntnisdichtung erheben und große Menschheits- und Kulturprobleme berühren, neben satirischen Possen, in denen sich lediglich der Übermut des Dichters gegen den einen oder andern seiner Zeitgenossen entlädt, da haben wir Poesie im feierlichsten Andachtsstil und solche in niedrigstem Bänkelsängerton, Dichtung in Vers und Prosa, gereimt und ungereimt, freie Rhythmen von berauschender Klangfülle und feinstem Seelenadel und Knittelverse von göttlicher Frechheit und volkstümlichster Derbheit. In der räumlichen Enge, in der da Erhabenes an Triviales stößt, färbt dann wohl auch einmal der hohe Stil eines Fragmentes auf eine Farce ab oder mischt sich satirischer Farcenstil mit dem tragischen Ernst eines Fragmentes, kurz:

„Es geht, geht alles durch einander
Wie Mäusedreck und Koriander."

Eine Vergeistigung des Geniebegriffs oder wenigstens des Ideals von männlicher Kämpfergröße ist in der Kunst des jungen Goethe nicht zu verkennen und damit Hand in Hand vollzieht sich auch eine fortschreitende Vergeistigung der von ihm behandelten dramatischen Probleme. Die Auffassung des Dichters von genialer Kraft und genialem Sichausleben verschiebt sich seit dem Götz aus dem rein Physischen immer mehr ins Psychisch-Intellektuelle. Vom primitiven Ideal eines „braven Kerls" in Faustrechtszeiten, das der Dichter in einer gegen Wieland gerichteten Satire auch auf die Heroen der griechischen Sage angewendet wissen wollte, hätte doch schon sein geplantes Cäsardrama abgeführt, wiewohl auch hier die heroische Heldengestalt wenigstens immer noch eine Vermengung von rein geistiger mit, wenn auch nicht körperlich-physischer, so doch politisch-materieller Kraft zuließ. Und die geistig-religiöse Stärke eines hartnäckigen Bekennertums mit ganz irdischen Machtgelüsten hätte auch die Gestalt Mahomets noch in sich vereinigt, so wie sie uns Goethe in einem Drama vorführen wollte, das er 1773 entwarf und von dem außer einer kurzen Prosaszene noch zwei lyrische Partien Zeugnis ablegen: „Mahomets Gesang", ein ursprünglich auf zwei Stimmen verteilter Wechselgesang, worin unter dem schönen, der Mystik entlehnten Bilde eines Stromes, der alle Wässer in sich aufnimmt und zum weiten Ozean führt, die hinreißende Macht des Propheten und seine nach Vollkommenheit ringende Seele geschildert wird, zugleich aber auch wieder das glühende Verlangen des jungen Goethe nach Vereinigung mit der alles umfassenden Gottheit sebst; dann Mahomets „Monolog", herrliche Verse im feierlichen Rhythmus einer Klopstockschen Ode. An eine der schönsten Suren des Korans sich anlehnend, sprechen sie das nächtliche Einsamkeitsgefühl des Helden aus, der, von allen regierenden Mächten des Universums in seinem Flehen um Mitgefühl und leitende Führerschaft unerhört, sich nun mit ganzer Seele dem alliebenden und alles erschaffenden Gotte entgegenwirft. In geistiger Sphäre, nicht unabhängig zwar von irdischer Niedrigkeit, aber doch schon viel weniger berührt von ihr als Mahomet, würde seinen Individualismus auch Sokrates ausgelebt haben, den Goethe als „philosophischen Heldengeist" im Kampfe mit dem Unverstande seiner Zeit gleichfalls dichterisch darstellen wollte und über alle historischen Bedingtheiten hinweg in

mythisch-metaphysische Sphären wird endlich das Problem des Titanismus durch das dramatische Fragment „Prometheus" (1773) getragen.

Dieser idealisierenden Erhebung des Themas vom ringenden Kämpfer aus geschichtlich-kulturgeschichtlicher Umwelt und Begrenzung bis zu überzeitlicher Gültigkeit entspricht auch eine Hinaufläuterung der dichterischen Form vom drastischen Vergegenwärtigungsdrang in der naturalistischen Prosa des ersten Götz bis zum lyrisch-hymnischen Seelenaufschwung in den freien Rhythmen des Prometheus. Nicht ein zufälliges Schwanken zwischen den beiden Vorbildern Shakespeare und Pindar ist für diesen Stilwandel Goethes maßgebend, sondern einzig und allein dessen selektorisches Feingefühl für die dem innern Zuge einer Dichtung entsprechende äußere Form. Aus den beiden erhaltenen Akten des Prometheus tritt uns bereits ein ganz neues und zwar tief persönliches Verhältnis der deutschen Seele zur Antike entgegen, das von jener herdenmäßigen Einstellung zur alten Götter- und Heroenwelt, wie sie der naiven Renaissance eines Opitz oder der rationalistischen eines Gottsched eigen war, schon weltenweit abliegt; andererseits zieht die hohe und durchgreifende Stilisierung dieses Dramas auch zwischen Goethe und seine shakespearisierenden Jugendgenossen einen langen Trennungsstrich, der selbst durch die im Prometheus auftauchenden Rousseauschen Gedanken nicht verkürzt wird. Das scheue Zurückweichen des Dichters vor der naturalistischen Gegenwartskunst der Lenz und Wagner, das wir im Clavigo und in der Stella beobachteten, hat sich im Prometheus zu einem geradezu Stefan Georgeschen Unterscheidungswillen verstärkt. Von diesem Werke hat man schon Ausblicke in Zukunftsland, man mag darunter nun Klassik oder Romantik verstehen. Denn daran ist wohl kaum zu zweifeln, daß die Grundidee des „Prometheus" auf eine Verneinung der individuellen Isolierung vordeutet und auf die Notwendigkeit eines pantheistischen Zusammenschlusses der Götterwelt mit Prometheus und allem Geschaffenen zu waltender Harmonie, vielleicht unter der alles überwölbenden Hoheitssphäre des Schicksals. In den zwei fertig gewordenen Akten der Dichtung wirkt freilich der als Menschenbildner gedachte Held in eigensinnigstem Individualismus diesem Ziele gerade entgegen. Er lehnt sich in seinem unerhörten Titanentrotz nicht nur gegen die angemaßte Oberherrschaft der Götter und gegen die geheiligten

Vorrechte der Elternschaft auf, sondern trägt auch in das bisher undifferenzierte Machtbereich der Himmlischen die sondernden Begriffe von Mein und Dein, die Welt seiner Wirksamkeit als sein Eigentum vor jedem olympischen Eingriff sicherstellend. Mit Hilfe Minervens erweckt er seine Tongebilde zum Leben, und so treten diese Geschöpfe aus dem Zustande des Bewußtlosen in ein idealisiertes Urmenschentum ein, aus dem sich, wiederum ganz im Sinne Rousseaus, durch den differenzierenden Eigentumsbegriff eine gesellschaftliche Kultur entwickelt mit all den üblen Begleiterscheinungen von Gewalt und Streit, die die Bibel auch schon in den Anfängen des menschlichen Werdeganges beobachtet. Mit „des Lebens Wonn' und Weh" vertraut gemacht, würde die junge Menschheit auf der dornenvollen Bahn ihrer Entwicklung wohl zugleich mit Prometheus ihre Abhängigkeit von den Göttern erkannt haben und so wäre, vielleicht unter Vermittlung Minervens, als der Göttin der Weisheit, allmählich der erste Schritt zur allgemeinen Versöhnung und Vereinigung getan worden. Und dieses Ziel befördernd hätte wohl auch die gewaltigste Macht, die Liebe, eingegriffen, die Prometheus seiner Pandora in wundervollen Versen als Tod verständlich zu machen sucht, was wir in mystischem Sinne als restlose Hingabe des Ichs an das Du zu verstehen haben. Vorerst lehnt es Prometheus dem Mädchen noch ab, diesen Weg der Entichung zu gehen, vorerst ist noch der Haß die einzige Stütze zur Behauptung seines trotzigen Individualismus. Denn altruistische Liebe im Goetheschen Sinne macht einen vergessen, daß man ist und worum man ist, wie um diese Zeit auch der junge Klinger in seinem genialen Sturm- und Drangdrama „Simsone Grisaldo" lehrte.

Man darf über den freilich geradezu ins Gigantische gesteigerten individualistischen Regungen des jungen Goethe sein nicht minder heftiges und gewaltsames Begehren nach liebender Hingabe an die Unendlichkeit des Alls übersehen und man darf daher auch den tiefsten Sinn der Prometheusdichtung nicht ausschließlich nach jener von ihr wohl unabhängig entstandenen Ode „Prometheus" deuten, die Fritz Jacobi bereits 1785 in seinen Briefen über die Lehre des Spinoza veröffentlichte und die, ganz aus dem Geiste eines Stürmers und Drängers geboren, aber doch schon ohne alle bombastischen Kafttiraden in wahrhaft klassischer Form eben nur den unbeugsamen Trotz

und die entschlossene Kampfansage des Himmelstürmers zum Ausdruck bringt.

Unter die Fragment gebliebenen dramatischen Dichtungen Goethes aus seinen letzten Frankfurter Jahren gehören auch die Anfänge seines Faust, so wie sie uns im „Urfaust" erhalten sind, in jener 1887 wieder aufgetauchten Abschrift, die das weimarische Hoffräulein Luise v. Göchhausen nach dem eigenhändigen Manuskript Goethes hergestellt hat. Dieser „Urfaust" enthält, im großen und ganzen wenigstens, wohl das Drama in der Gestalt, die es in Goethes letzter Frankfurter Zeit hatte und in der er es zugleich mit den Anfängen des „Egmont" mit nach Weimar brachte. Die Annahme, daß das Originalmanuskript des „Urfaust" auch noch nicht die ursprüngliche Fassung der Dichtung war, sondern nur eine aus wesentlich älteren Konzepten hergestellte Reinschrift, ist ganz zweifelhaft. Wir überlassen sie denen, die jene uns vom Dichter in späteren Jahren gelieferte Beschreibung seiner Urfausthandschrift als eines Konvoluts von vergilbten, an den Rändern zerstoßenen und n i e gehefteten Lagen absolut nicht beziehen können auf die losen Papiere, die nach einem andern Zeugnisse Goethe vor dem Arzte Zimmermann im September 1775 aus einem Beutel auf den Tisch hinschüttete mit den Worten: „Da ist mein Faust."

Noch viel gewagter freilich ist die Ansicht von einer Entstehung des „Urfaust" in einzelnen Phasen, wovon uns die älteste, mit dem Jahre 1771 beginnende, noch den Faust nur als armen Sünder und Mephistopheles als den bösen Teufel der Volkssage gezeigt hätte. Mag sich Goethe auch mit dem Faustproblem schon seit der Straßburger Zeit getragen haben, reichlich fließende Zeugnisse von Zeitgenossen stellen es außer Frage, daß er erst vom Sommer und Herbst des Jahres 1774 ab zusammenhängender und energischer am Drama arbeitete. Und demgemäß trägt auch schon der „Urfaust" ganz die Physiognomie von Goethes Dicht- und Denkweise um diese Zeit. Als vorherrschende Form wird der auch in den Farcen bevorzugte Hans Sachssche Knittelvers verwendet, freilich vermengt mit Alexandrinern und freieren Versgebilden und vielfach modifiziert zum Zwecke größerer Lebendigkeit. Und daneben kommt auch Prosa in ein paar Szenen vor, die wir aber nicht als Überbleibsel eines ursprünglichen Totalentwurfs in Prosa aufzufassen haben, sondern die Prosa ist hier vom Dichter mit jenem schon

beobachteten selektorischen Feingefühl für Form gewählt, das ihm nachher in der Zeit seiner italienischen Reise verloren ging. Der Faust mit seinem halb historischen, halb mythisch-religiösen Charakter folgt aber auch ganz dem Zuge jener fortschreitenden Vergeistigung, die das Problem des Titanismus in der Kunst des jungen Goethe erfahren hat und zwar steht er in dieser Entwicklung zwischen den noch geschichtlich gebundenen Stoffen eines „Cäsar" und „Sokrates" und dem rein mythologischen „Prometheus" in der Mitte.

Schon im „Urfaust" erscheint der Held als der Typus des unruhvollen, nach universellster Bildung strebenden Menschengeistes, der sich von der Oberflächlichkeit alles traditionellen Wissens nach den tiefsten Quellen der Erkenntnis drängt, der, von der Leere und Hoffnungslosigkeit aller Schulweisheit abgestoßen und von keinerlei religiösem Gewissenszwang beengt, zur Geisterwelt seine Zuflucht nimmt und in liebevoller Hingabe an die Natur und im Ausschöpfen vollen Lebensgenusses Befriedung seiner aufgewühlten Seele erwartet. Und Fausts pantheistisches Glaubensbekenntnis, das uns schon in der Urfassung durch die herrliche Katechisationsszene enthüllt wird, war auch Goethes Glaubensbekenntnis in der Zeit seines genialen Ringens. Groß und erhaben, als Titane seinem Gefühls- und Erkenntnistriebe nach muß der Held bereits in den Gesichtskreis des jungen Dichters getreten sein, als dieser in Straßburg zum erstenmal an eine Dramatisierung der alten Volkssage dachte und in Herder eine Persönlichkeit fand, die bei ihrem durstigen Verlangen nach Erkenntnis, nach bildenden Lebenswerten und schöpferischer Tätigkeit bereits das Kainszeichen einer Faustnatur an der Stirn trug. An die dichterische Verkörperung eines nur in Schuld und Fehle sich verstrickenden Nekromanten hat Goethe sicher nie ernsthaft gedacht. Und mag auch Mephistopheles in des Dichters ursprünglichem Phantasiebild noch nicht jenen überlegenen, mit faustischer Ironie und Satire durchwirkten Welthumor besessen haben, den er bereits im „Urfaust" an den Tag legt, sicher war auch der Geist der Verneinung von Goethe nie als eine dem Volksglauben gemäße Teufelsgestalt gedacht. Denn ein in höhere Sphären gehobener Faust muß von vornherein auch den Teufel zu sich emporziehen.

Aus der reichen Überlieferung der alten Volkssage, wie sie durch die Volksbücher, das Volksschauspiel und die Puppenspiele vom Doktor

Faust, aber auch durch eine Kunstschöpfung wie das Faustdrama des Engländers Marlow gegeben war, konnte Goethe schon für seinen „Urfaust" eine Reihe von Motiven aufgreifen, die denn auch in der ersten Fassung des Dramas bereits erscheinen oder auf die darin wenigstens angespielt wird: Da haben wir den Faustmonolog wie bei Marlow und in den Puppenspielen, eine Geisterbeschwörung, Fausts Unterhaltung mit Wagner, den logisch vorauszusetzenden Teufelspakt, den Faßritt in Auerbachs Keller und dergleichen mehr. Aber verglichen mit dem erst 1808 vollständig erschienenen ersten Teil der Dichtung zeigt der „Urfaust", von formalen Härten und jugendlich-studentischen Banalitäten abgesehen, vor allem eine große Lücke im Inhalt. Auf das Gespräch zwischen Faust und Wagner folgt nämlich ganz unvermittelt die Unterhaltung zwischen Mephistopheles und dem Schüler, so daß also die ganze im Teufelspakt gipfelnde Szenenreihe hier noch fehlt. Und an das Zwiegespräch des Teufels mit dem Schüler schließen sich dann die derben, noch in Prosa geschriebenen und auch inhaltlich von ihrer spätern versifizierten Fassung abweichenden Szenen in Auerbachs Keller. Nach einem Augenblicksbild „Landstraße" geht hierauf der „Urfaust" in die Gretchentragödie über, die im ganzen schon ihren spätern Umfang und ihre spätere Gliederung hat, nur daß zwischen den reflektierenden Versen Gretchens nach Faustens Weggang und ihrem Lied am Spinnrad noch die Szene „Wald und Höhle" fehlt. Auf die Szene vor dem Zwinger folgt gleich die im Dom und auf diese der Auftritt „Nacht. Vor Gretgens Haus" mit dem Monolog Valentins und dem Erscheinen von Faust und Mephistopheles, aber noch ohne den tödlichen Zweikampf, auf den im weitern Verlauf der Dialog nur anspielt. An diese Szene reiht sich dann — da die Walpurgisnacht mit dem Intermezzo erst eine viel spätere Dichtung Goethes ist — die Szene „Trüber Tag. Feld", dann die „Nacht. Offen Feld" und endlich, den Urfaust beschließend, die noch ganz in Prosa abgefaßte Kerkerszene, in der jedoch noch keine „Stimme von oben" auf Mephistos kaltes „Sie ist gerichtet" das begnadigende „Ist gerettet" ruft.

So bildet den eigentlichen Kern des „Urfaust" eben die Tragödie des verführten Mädchens, das aus Verzweiflung zur Kindesmörderin wird und damit zum Opfer der überaus strengen Gesetze. Daß Goethe die Faustsage gerade nach dieser sozialproblematischen Seite hin er-

weiterte, wiewohl ihm dafür die Überlieferung fast gar keinen Anhalt bot, zeigt uns die zwingende Macht, mit der damals das Thema der bis zur Verbrecherin gesunkenen Verführten die jungen Geister gefangen hielt. Denn außer Goethe haben dasselbe Motiv auch Wagner, Bürger und der junge Schiller im Drama und in der Ballade abgewandelt. Im „Urfaust" zieht daher noch die Gestalt Gretchens fast all unsere Sympathien auf sich. Sie ist nicht mit dem Silberstift gezeichnet wie so manche Heldin im damaligen empfindsamen Roman, aber auch nicht mit dem naturalistischen Griffel entworfen, den Goethes Jugendgenossen benützten, wenn sie die Bürgermädchen ihrer Tage abkonterfeiten. Auch Gretchen verschwebt in der Zeitlosigkeit, in die die ganze Faustdichtung mit ihrem im Grunde metaphysischen Problem gestellt ist. Das kulturhistorische Milieu spielt in diesem Drama bei weitem nicht die Rolle wie im Götz und ist daher auch von Goethe nicht wie dort mit sorgfältiger Umständlichkeit behandelt, sondern nur soweit festgehalten, als es zum Ruhebett der überlieferten Volkssage dient. Gretchens Wesen ist ganz durch den tiefen Sinn der Dichtung bestimmt. Je ursprünglicher, unverbildeter, schlichter und reiner dieses Mädchen war, desto verwerflicher des Teufels Streich, desto größer Fausts Schuld. Darum bemüht sich auch Goethe, ihren Fehltritt so begreiflich und verzeihlich als möglich zu machen. Mit der opferbereiten Hingabe eines von der Erotik zum erstenmal berührten Frauenherzens fällt sie Faust zu. Alles was uns in ihrem Handeln beleidigen könnte, wie die Verabreichung des Schlaftrunkes an die Mutter und die Tötung des Kindes, bleibt dem Auge des Zuschauers verborgen und, um ihren raschen Fall auch äußerlich zu motivieren, wird Gretchen in die Fallstricke der Kupplerin Schwerdtlein gelockt. Zweifellos kündet sich in dem feinen künstlerischen Ermessen, mit dem hier im „Urfaust" die tragische Belastung verteilt wird, schon die sorgsam ausbauende Meisterhand des spätern Klassikers Goethe an. Ein Bürgermädchen vom Schlage der koketten Marie Wesener in Lenzens „Soldaten", das immer nur nach dem Verkehr mit Kavalieren trachtet und darum bald Offiziersbeute wird, oder ein Bürgermädchen, das wie Evchen Humbrecht in Wagners „Kindermörderin" durch Anwendung von Gewalt zu Falle kommt, wäre natürlich als Partnerin von Faust ganz unmöglich gewesen. Darum braucht man aber noch lange nicht die Art,

wie Lenz und Wagner das Thema von der Gefallenen behandelten, als künstlerische Vergröberung anzusehen gegenüber der wunderbaren Innigkeit, mit der Goethe Gretchens Fehltritt ausschließlich aus liebender Hingabe motiviert. Goethes Jugendgenossen schufen nach ganz andern Kunstprinzipien als er. Sie gaben in ihren mehr oder weniger unstilisierten Dramen Ausschnitte aus dem Leben ihrer Zeit. Sie verfolgten dabei eine Goethe ganz fernliegende volksbelehrende Absicht. Und um diese bis zur Abschreckung zu steigern, mußten sie in ihren Dichtungen als drastische Beispiele gesellschaftliche Vorkommnisse aufgreifen, die vielleicht noch im Munde aller Leute waren. Dazu wußten diese jungen Genies, die meist eine bewegte Studentenzeit hinter sich hatten, sehr wohl, daß es zu Gretchenschicksalen auch aus weit weniger entschuldbaren Beweggründen kommen könnte, als sie Goethe für den Fehltritt seiner Heldin gewählt hatte.

Dem heißen Verlangen nach seelischer Vereinigung mit dem alliebenden Schöpfer, das uns fast aus allen dramatischen Fragmenten des jungen Goethe entgegenschlägt, hätte nun im epischen Fragment „Der Ewige Jude" die Gottheit antworten sollen, die sich in Gestalt des Mittlers Jesu zu der erlösungsbedürftigen Menschheit herabläßt, wie es uns die alte Legende vom wiederkehrenden Heiland erzählt. Und wiederum hätte der Ideengehalt der Dichtung wie im Faust auch an eine alte Sage anknüpfen sollen, die dem Dichter schon früh durch ein Volksbuch bekannt worden war, an die Sage von Ahasver, dem Ewigen Juden. Es lag nahe, an eine enge Verbindung dieser Volkssage mit der Legende vom wiederkehrenden Heiland zu denken. Denn der in Ewigkeit wandernde Schuster hätte die Kontinuität hergestellt vom Tode Christi bis zu dessen Wiederkunft, es hätte sich in seinem achtzehnhundert Jahre umfassenden Erleben alles widergespiegelt, was sich seit dem Tage von Golgatha auf Erden vollzog. Die Dichtung war von Goethe als Satire gegen die trostlosen kirchlichen Zustände innerhalb des durch Aufklärung und Sektiererwesen in gleicher Weise zersetzten Protestantismus gedacht und ihr Stil hätte sich daher wohl zumeist in jener Sphäre niedrer Komik bewegt, der auch die gleichzeitigen Farcen Goethes angehören, ja es scheint, daß der Dichter anfangs für die Darstellung des Stoffes gar den Bänkelsängerton der Gleimschen Romanze wählen wollte. Trotzdem wäre der Stil der Dichtung nicht

einheitlich geworden. Es hätte darin gewaltige Höhen- und Tiefenunterschiede gegeben. So ragt schon unter den erhaltenen fetzenhaften Bruchstücken des „Ewigen Juden" über die im burschikos-satirischen Ton gehaltenen Partien himmelhoch die Schilderung der Erdenfahrt Christi empor, auf der sich gleichsam seine Menschwerdung vollzieht, da er dabei „der ird'schen Atmosphäre Zug" immer deutlicher empfindet und immer deutlicher fühlt,

„wie das reinste Glück der Welt
Schon eine Ahnung von Weh enthält"

und, ebenbürtig den hoheitsvollsten Schöpfungen Goethes in jener Zeit, folgt auf diese Schilderung die Apostrophe des Heilands an die Welt und sündige Menschheit, die in ihre „schlangenknotige Begier" verstrickt, sich mit „Herz und Liebesarmen" nach ihm sehnen.

In den tumultuarischen Szenen des ersten Götz fand Goethes Sturm und Drang einen ebenso sprechenden Ausdruck wie in der gigantischen Würde der schönsten Stellen seiner Fragmente. Und der lachende junge Goethe, der in seiner göttlichen Frechheit ebenbürtige Genosse der alten Raubritterschaft vom Schlage eines Götz von Berlichingen, bricht seiner übermütigen Laune die Bahn in kecken satirischen Possen, die uns daran erinnern, daß die deutsche Literatur nach ihrer bonnenhaften Überwachung in der Gottschedzeit nun in die Flegeljahre gekommen ist, daß sich in ihr mit einem Male wieder etwas vom fehdelustigen, rüpelhaften, aber doch grundehrlichen Geist des 16. Jahrhunderts regt, das denn auch vornehmlich mit den volkstümlichen Dichtungen eines Hans Sachs bei den meisten dieser jugendlich-ungestümen Produkte Pate gestanden hat. Da wird in einem „Schönbartspiel" (d. i. Maskenspiel) dem „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" (entst. 1773; gedr. 1774) das bunte Gewoge eines Jahrmarktfestes aufgerollt mit den marktschreierischen Quacksalbern, Tröblern, Bänkelsängern, Musikanten, Komödianten und unterschiedlichen Zuschauern, aber die tieferen Beziehungen, die der junge Goethe, damals gerade fehdelustiger Rezensent der „Frankfurter Gelehrten Anzeigen", den Einzelheiten seiner Dichtung auf das menschliche Leben und auf das literarische Treiben seiner Tage gibt, sind unverkennbar, zumal wenn diese Anspielungen so durchscheinend werden wie in der Figur des Schattenspielmanns, unter dessen Maske man leicht Wieland und seinen Teutschen Merkur

erkennt. Und eben Wieland war es auch, der bald darauf in Goethes Satire „Götter, Helden und Wieland" (entst. 1773; gedr. 1774) die Heftigkeit zu spüren bekam, mit der sich der junge Dichter in Straßburg von der Geschmacksrichtung des Rokoko losgelöst hatte. Noch in Leipzig hatte sich Goethe mit der rokokohaften Stilisierung befreunden können, in der ihm die Antike bei Wieland entgegentrat. Aber die Sehnsucht des Stürmers und Drängers nach Kraft und Ursprünglichkeit hatte gar bald in seiner Phantasie auch die Heroen der griechischen Götter und Heldensage zu „braven Kerls" in „Faustrechtszeiten" und zu „großen Kerls" verwandelt, deren Handeln der philiströsen Spießbürgermoral der Aufklärung ins Gesicht schlug. Goethe verhehlte sich natürlich, daß seine Auffassung ebensowenig den geschichtlichen Tatsachen entsprach als die Wielands und daß man sie ebenfalls nur als eine Idealisierung nach der entgegengesetzten Seite hin hätte bezeichnen können. Er fühlte nur den ungeheuren Widerspruch zwischen seiner kraftgenialischen Vorstellung von der Antike und jenem verzierlichten Hellenentum, wie es ihm neuerdings in Wielands Singspiel „Alceste" aufstieß. Und gereizt durch die wohlgefällige Art, mit der der Musariondichter sein Singspiel im „Teutschen Merkur" der Alceste von Euripides gegenübergestellt hatte, extemporierte nun Goethe seine Farce bei einer Flasche Burgunder und wählte als Form dafür das alte Lukianische Totengespräch. Wie da Wielands Schatten in die Unterwelt zitiert und von den abgeschiedenen Geistern, die er durch seine Dichtung und deren Verteidigung heraufbeschworen, von der beleidigten Alceste, von Merkur, Euripides, Admet und vor allem von dem kolossalischen Herkules ob seines unmännlichen Kunstbegriffs und seines christlich-spießbürgerlichen Moralismus' gerüffelt wird, das ist mit einem Überschuß an Boshaftigkeit, aber auch mit einem auffallenden Mangel an Witz und Humor behandelt. Dabei wirkt noch die Burschikosität, mit der hier Herkules von Wieland urwüchsigsten Naturalismus auf der Bühne verlangt und griechische Helden, die sich im Geschlechtsverkehr die äußerste Freiheit gestatten, doch recht prahlerisch. Denn Goethe hat in seinen eigenen Dramen nach dem Götz auf längere Zeit den Parkettboden nicht mehr unter den Füßen verloren, wie er es auch Klinger überließ, im „Simsone" einen Weiberhengst ganz nach Herkules' Wunsch zu schaffen.

Mit weit mehr Berechtigung, aber auch mit größerer Treffsicherheit als gegen Wieland schleuderte der junge Stürmer und Dränger, der von Herder gelernt hatte, jedes Geistesprodukt aus dessen Kulturatmosphäre heraus zu begreifen, in dem „Prolog zu den neusten Offenbarungen Gottes" (1774) seinen Spott gegen den aufklärerischen Theologen Karl Friedrich Bahrdt, der sich unterfangen hatte, in einer Übertragung des Neuen Testamentes, den „ekelhaften morgenländischen Dialog der Evangelien zu modernisieren". Diesem unverständigen Bibelinterpreten schickt Goethe in seiner Satire die Evangelisten in ihrer alten, faltigen Tracht, mit ihren unbeschnittenen Bärten und ihren Tierattributen auf das Studierzimmer, wo der zu Tode erschrockene Professor inne wird, daß sich die Verfasser der Evangelien in ihrem ungehobelten Äußern von dem Stil ihrer Schriften nicht sonderlich unterschieden.

Und wie sich der Dichter mit seiner Abneigung gegen das verweichlichende Rokoko und mit seinem Haß gegen den Bildungsdünkel der Aufklärung an Wieland und Bahrdt gewagt hatte, so wandte er sich mit dem ganzen Ekel des Stürmers und Drängers vor heuchlerischem Scheinwesen in der Satire „Ein Fastnachtsspiel vom Pater Brey" (1774) auch gegen den Elsässer Franz Michael Leuchsenring, der sich damals besonders bei empfindsamen Frauen als Gewissensrat in Liebesangelegenheiten einzuschleichen pflegte und durch ein fast intrigantenhaftes Auftreten zwischen Herder und seine Braut Karoline Flachsland allerhand Unstimmigkeiten gesäet hatte. Zweifellos haben wir auch Herder unter der Maske des italienischen Hauptmanns zu suchen, der da verkleidet nach langer Abwesenheit zu seiner Braut zurückkehrt und dem Pater Brey, der das Mädchen mit geistlichen Ratschlägen bereits ganz umgarnt hat, eine furchtbare Abfuhr erteilt, indem er ihn, den Allerweltsverbesserer, vor eine Schweineherde führen läßt, um ihm mit der Bekehrung dieses sodomitischen Völkleins ein reiches Feld für seine apostolische Tätigkeit anzuweisen.

Beschränken sich alle diese Farcen mit Ausnahme des Jahrmarktsfestes, in das auch allgemeinere Fragen des Menschenlebens hereinspielen, auf eine rein literarische Tendenz oder auf die Züchtigung mißliebiger Personen, so ist auf Goethes „Satyros" (entst. 1773; gedr. 1817) doch auch der hymnische Schwung, die rousseauische Grundstim-

mung und das pantheistische Lebensgefühl seiner genialen Fragmente, vor allem des „Prometheus", übergegangen. Dieser undankbare Satyros, der mit seiner Predigt von urmenschlicher Lebensweise und der aus dem Chaos urständenden Materie das verblendete Volk zu göttlicher Verehrung vor sich auf die Knie zwingt, um sich am Ende als Dieb und als Halbtier zu entpuppen, das den Begattungstrieb nicht zu zügeln vermag, hat sicher etwas von prometheischem Trotz und faustischem Drange in sich, wodurch die Dichtung stellenweise zu einer geistigen Höhe erhoben wird, mit der wir ihre schwankhaft-burlesken Züge schwer vereinigen könnten, wenn uns dieses elastische Auf- und Abschnellen zwischen kosmischer Ausweitung des Lebensgefühls und platt kriechender Trivialität nicht auch schon in Goethes Fragment vom „Ewigen Juden" begegnet wäre. Sicher ist auch im Satyros der Kern der Dichtung eine Pasquinade. Aber gewagt bleibt es dennoch, unter der Maske dieses Propheten auf Pansfüßen gerade ein Zerrbild von Herder zu sehen, weil einige Züge der Satyrgestalt an den einst so unwirschen Straßburger Kranken erinnern, weil das vom Satyr betörte Mädchen wie Herders Braut im Darmstädter Kreise den Namen „Psyche" führt, weil ferner bei der im 18. Jahrhundert allgemein üblichen Verwechslung von Satyr und Satiriker Herders Feinde den Verfasser der „kritischen Wälder" gelegentlich auch als „Faun" bezeichneten und letzterer endlich mit seinem eifrigen Spüren nach den Anfängen menschlicher Kultur und mit seinen Sympathien für volkstümliche Schlichtheit und lebenswarme Sinnlichkeit tatsächlich die Rolle eines „Rousseaus der Literatur und der Kunst" spielte. Als wenn es um diese Zeit in Deutschland außerhalb und innerhalb der so beliebten geheimen Gesellschaften nicht schon genug falsche Propheten gegeben hätte, die, wie der Satyr dieser Farce, Suada genug besaßen, um die rousseauschen Ideen von Ur- und Naturmenschentum und ein Gemisch von neuplatonischer und pythagoreischer Philosophie als wirksamen Köder unter die wundersüchtige Menge zu werfen!

Weil sich, wie wir gerade am Satyros wieder sahen, das Bedürfnis Goethes nach geistigem Aufschwung in höhere Sphären auch dort nicht unterdrücken ließ, wo er sich einmal in ungebundener Jugendlaune dem Menschlich-Gemeinen hingab, so war seine grobianische Knittelversatire „Hanswursts Hochzeit", in der sich überlegene humoristische

Weltbetrachtung ausschließlich in Szenen voll trivialster Komik spiegeln sollte, von vornherein zum Fragment verurteilt. Was Bürger und allenfalls auch Lenz und Wagner gelungen wäre, blieb eben Goethe versagt. Gerade diejenige seiner Sturm- und Drangdichtungen, in der ein von der jungen Generation so heiß begehrter Primitivismus über die Lebensformen moderner Bildung am rücksichtslosesten triumphieren sollte, hatte die geringsten Aussichten, von spärlichen Ansätzen auch nur bis zum ersten geschlossenen Entwurf zu gedeihen. Wir verstehen sehr wohl des Dichters späte Äußerung zu Eckermann, er habe Hanswursts Hochzeit fallen lassen, weil der darin waltende Mutwille im Grunde nicht dem Ernst seiner Natur entsprach. Es hätte für Goethes auftriebbereite Ideen- und Gefühlsfülle eine ungeheure Einschränkung bedeutet, wenn er im äußeren Rahmen von Christian Reuters altem Singspiel „Harlekins Hochzeitsschmaus" nun das eigene widerspruchslustige Ich in seiner rücksichtslosen Auflehnung gegen den Zwang einer konventionellen Scheinmoral hätte zeigen sollen und wenn er in der Maske des populären Bühnennarren einer ganzen Tafelrunde von Hochzeitsgästen ihr gleisnerisches Inneres nach außen hätte kehren sollen noch dazu in Szenen, die, wie die vom Dichter notierten unflätigen Spottnamen andeuten, an grotesker Derbheit einem Rabelais und Fischart nichts nachgegeben hätten.

Mit den Knittelversfarcen einigermaßen verwandt sind die zwei skizzierten Künstlerdramen „Künstlers Erdewallen" (1774) und „Des Künstlers Vergötterung". Sie sind zur Zeit von Goethes aufsteigendem Ruhm entstanden, als Dichtungen unbedeutend, aber wertvolle Zeugnisse dafür, wie er sich bei seinem Schaffen immer der hohen Aufgaben, des unschätzbaren innern Wertes, aber auch der Schwierigkeiten echten Künstlertums bewußt war und wie sich bei ihm dieses Bewußtsein dann und wann auch in eine Reflexion über Künstlers Leiden und Freuden umsetzte. So zeigt uns das erste Dramolett einen jungen Maler von niederziehenden Alltagssorgen umdrängt und bietet eine poetische Illustration zu dem Sprichwort, daß die Kunst nach Brot gehe. Das Fragment „Des Künstlers Vergötterung" aber eröffnet einen Ausblick auf das Nachleben eines großen Künstlers, das für alle Mühsalen seines Erdenwallens entschädigen kann. Es entspricht ganz der hohen erzieherischen Wirkung, die sich Herder und mit ihm der Sturm

und Drang von der Einfühlung in fremde Kunst für das eigene originale Schaffen erhofften, wenn in diesen Versen ein Meister einem lernbegierigen Jüngling selbst künftige Meisterschaft prophezeit, nur weil dieser beim Kopieren eines Gemäldes die überragende Größe des fremden Künstlers so tief empfand, daß er an seiner Arbeit verzagte.

Die Liebe zu Friederike hatte Goethe mit der gleichmäßigen Temperatur eines ungestörten Glücksgefühls umgeben, aus dem heraus er die geschlossene Stimmung für ein so tief empfundenes Gedicht wie „Willkomm und Abschied" gewann. Es ist bezeichnend für die innere Wandlung, die er in seiner Straßburger Zeit durchgemacht hatte, daß von da ab die Liebe einer Frau seiner Kunst nur dann etwas geben konnte, wenn sie zugleich mit ländlicher Natur sich paarte wie in Sesenheim oder mit Natur und bürgerlicher Schlichtheit wie in und um Wetzlar. Und es mußte zugleich eine Liebe sein, die dem Menschen alles gewährte, wie die Liebe Friederikens, oder die für ihn durch unüberwindliche sittliche Hemmnisse aussichtslos war und daher tragisch enden konnte, wie Goethes Liebe zu Charlotte Buff. Sein Verhältnis zu Lili aber gewährte den freigeborenen Leidenschaften keinen Spielraum und hatte auch die Süßigkeit des Verbotenen nicht. Ihm war das unverrückbare Ziel der Ehe von vornherein vorgezeichnet. Daher wurde dieses Verhältnis auch nicht zum Segen für Goethes Kunst. Wir merken das an der Lyrik der Frankfurter Zeit, soweit sie von diesem Erlebnis bestimmt wird. Wenn man auch in den Lililiedern nicht ganz den Dichter verkennt, der in Straßburg seine seelische Wiedergeburt und die erzieherische Schule der Volkspoesie durchgemacht hat, sie klingen im Ton doch noch ziemlich stark an die alte leipziger Anakreontik an, wie ja auch Goethes Dramatik, soweit sie mit seiner Liebe zu Lili in Verbindung steht, durchaus rückläufig ist. Alle diese Lieder atmen weder stille Glückseligkeit, noch zeugen sie von tragischer Erschütterung, wohl aber verkünden sie, wie die Verse „An Belinden", des Dichters Unbehagen in dem ihm widerlichen Familienmilieu, oder der zwischen Neigung und Freiheitsdrang hin- und herpendelnde Bräutigam versteigt sich in dem Gedicht „Neue Liebe neues Leben" und ganz drastisch in den humorvollen Versen „Lilis Park" bis zum offenen Wunsche, die Ketten des Verhältnisses sprengen zu können. Natur und Liebe, die in Straßburg wie zwei verschwisterte Genien die Dichtung Goethes be-

seelten, fliehen sich in der Zeit seines Verlobtenstandes wie zwei feindliche Mächte. Wenn der Dichter auf seiner Schweizerreise während einer Fahrt über den Züricher See in den schönen Versen „Auf dem See" seine Seele hingebungsvoll den Reizen der großartigen Natur erschließt, da muß er, um im Vollgenusse dieser Augenblicke nicht gestört zu werden, die auftauchende Erinnerung an Lili gewaltsam bekämpfen. Natürlich hat auch Goethes damalige Neigung für das Singspiel befruchtend auf seine Lyrik gewirkt. Er wählt sich sangbare Balladen zu Liedeinlagen für die dramatischen Dichtungen der Frankfurter Zeit. Das Ringen und der Aufstieg des jungen Künstlers ist auch an diesen, seinen ältesten Balladen, denen natürlich immer das Herdersche Ideal schlichter Volkspoesie als bewußtes Entwicklungsziel vorschwebt, nicht zu verkennen. Im „Veilchen", für „Erwin und Elmire" gedichtet, noch ein ungewisses Schwanken zwischen Anakreontik und volksliedmäßigem Ton, in der Ballade „Der untreue Knabe", die Erugantino in „Claudine von Villa Bella" singt, die echt Bürgersche Vorliebe für die Schrecken und Schauer der Gespensterwelt, erst im „König von Thule", der als Liedeinlage im „Urfaust" Verwendung fand, die ergreifende Schlichtheit volkstümlicher Erzählungskunst.

Sein Genialstes freilich, wenn wir von den dramatischen Fragmenten absehen, gab Goethe um diese Zeit wohl in einigen Hymnen, die von seiner bisherigen Erlebnis- und Stimmungslyrik ebensoweit abliegen wie von der mehr objektiven und wenig durchgeistigten Richtung Herderscher Volkspoesie. Wenn wir von diesen in freien Rhythmen abgefaßten Gedichten sprechen, denken wir sogleich an die beiden bedeutenden Vorbilder Goethes, Klopstock und Pindar. Wie der Sturm und Drang an Shakespeares und Homers Kunst Naturkraft und plastische Gegenständlichkeit bewunderte, so fand er für seine ausströmenden Stimmungen, für die Schnellkraft der Seele und die Weiträumigkeit seiner Gefühle in den empfindsamen Wallungen, in der pathetischen Erhabenheit und hochfliegenden Begeisterung Klopstocks und in der prophetischen Feierlichkeit und stürmischen Siegestrunkenheit Pindars die ersehnte Führerschaft. Dennoch grenzt sich Goethes hymnische Lyrik von beiden Vorbildern mit aller Deutlichkeit ab. Klopstocks Weltanschauung und Dichtung fehlt noch die Grundlage des sensualistischen Realismus', auf der das ganze Geistesleben der Geniezeit ruht. Klopstocks

Phantasie steht nicht mit markigen Knochen auf der wohlgegründeten, dauernden Erde. Diese immer nur flüchtig streifend, wächst sie in gewaltigem seelischen Auftriebe oft unvermittelt aus irdischer und naturhafter Sphäre in die Unendlichkeit von Raum und Zeit hinein. Daher das Irrende, Schwebende, Schweifende, Unsinnliche in Klopstocks Kunst. Auch sein außerweltlicher Gott hat nicht jene brüderliche Nähe zum Menschen und zur Natur, wie die pantheistisch oder panentheistisch gedachte und erfühlte Gottheit Goethes. In dessen Dichtung wird der Gegensatz von Gott und Mensch, der in Klopstock noch immer die erhabensten Schauer auslöst, friedlich überbrückt von jenem beseligenden Bewußtsein engster Zusammengehörigkeit, das nur eine monistische Weltauffassung gibt. Hat man doch das Grundgefühl, aus dem die ganze Dichtung des jungen Goethe urständet, mit Recht physisch-psychisch genannt und damit die Undifferenziertheit bezeichnet, zu der hier noch die sinnlichen und geistigen Elemente miteinander verschmolzen sind. Daher unterscheidet auch seine Hymnen, die an sich gewiß das Vergeistigteste in seiner Jugendproduktion sind, immer eine gewisse sinnliche Fülle und Dichte und die dadurch bedingte Zügelung der ekstatischen Vehemenz von Klopstocks entfesselter Lyrik. Nicht höher als dessen Einfluß ist auch der Pindars auf die Hymnendichtung des jungen Goethe anzuschlagen, wiewohl letzterer gerade in diesen Jahren für den alten Thebaner so enthusiasmiert war, daß er sogar die (allerdings unechte) fünfte olympische Ode übersetzte. Pindars Kunst wurde gleich der Ossians von den Stürmern und Drängern gewaltig überschätzt. Man übersah völlig, wie in seinen Versen nur allzuoft ein pompöser Aufputz von hergebrachter Ornamentik den steifen Zuschnitt einer bestellten oder nur durch den äußern Anlaß erzwungenen Arbeit verdecken muß und wie ein selbstgefälliges Auskramen mythologischen, literarischen und genealogischen Wissens die Dynamik seiner Dichtung oft nicht wenig beeinträchtigt. Fast alle Hymnen des jungen Goethe tragen wie die Oden Klopstocks und Pindars die ausgesprochenen Merkmale eines expressionistischen Stils an sich. Ganz im Sinne Herders wird die Befreiung der dichterischen Diktion von der herkömmlichen Grammatik angestrebt. Die Interjektion tritt an Stelle des völlig ausgebauten Satzes und der Satz selbst wird oft nur seiner psychologischen Entstehung gemäß konstruiert. Der Stil soll einen aggressiven Charakter erhalten durch höchste

Intensivierung des sprachlichen Ausdrucks bei stärkster Gedrängtheit desselben. Prunkvolle Neubildungen und Zusammensetzungen führen eine ungeahnte Bereicherung des damaligen Wortschatzes herbei, das Nomen wird unter die Vorherrschaft des Verbs gestellt und, um dessen Einprägsamkeit zu steigern, wird, wie auch heutigen Tags wieder, gegen allen Sprachgebrauch das Simpler an die Stelle des Kompositums gesetzt. Wenn der im Weltkrieg gefallene Expressionist August Stramm etwa „stummen" statt „verstummen" schreibt, so hat er schon an dem jungen Goethe einen Vorläufer, der auch das Simpler „kehren" und „werfen" den Komposita „zurückkehren" und „hinwerfen" vorzieht.

Das brausendste Erzeugnis unter diesen Hymnen, zugleich ein lautes Bekenntnis zur Kunst des genialen Titanismus ist „Wanderers Sturmlied". Wer in diesen Versen, die der von innerer Unruhe gepeitschte Frankfurter Wanderer in einem heftigen Gewitter vor sich hingesprochen haben will, logische Gliederung und einen „Sinn" in des Wortes herkömmlicher Bedeutung sucht, verkennt ihren Charakter vollständig. Den Dichter, der mitten im Aufruhr der Elemente nach der von fern winkenden Hütte strebt, erfüllt ganz der Glaube an die sichere Führung des Genius. Und wie sich Mohammed in seinem hymnischen Monolog unter dem gestirnten Nachthimmel bedrängten Herzens an die kosmischen Gottheiten mit der Bitte um Führerschaft wendet, so ruft hier auch der Wanderer einzelne Götter der antiken Mythologie an, alle zusammen nur Symbole der lebenspendenden und erhaltenden Weltmächte, in deren Obhut auch das physisch-geistige Wesen Goethes steht. Denn daß in dem Gedicht zwischen der geschilderten Situation und dem künstlerischen Schaffen des Genies Beziehungen bestehen, darauf deutet schon die Art, wie hier die stürmische, an Gefahren und Wagemut sich klammernde Dichtung eines Pindar als kongenial empfunden wird gegenüber der spielerischen Kunst eines Anakreon und der idyllischen eines Theokrit. Und doch spricht sich auch in diesen aus überschäumendem kosmischen Empfinden geborenen Versen das Verlangen des Dichters aus, vor Wetter und Sturmgebraus in einen ruhigen schützenden Port zu gelangen. Damit taucht vor uns bereits das ferne Ideal einer künstlerischen Klärung auf. Und daß sich dieses Ideal schon der junge Goethe bilden konnte, unterscheidet ihn eben von so vielen gleichstrebenden Genossen, denen der seelische Wirrwarr und die

seelische Bedrängtheit ihres Genietums künstlerischer Selbstzweck war. Einen viel klareren und edleren Ausdruck als im Sturmlied hat dann dieses Verlangen nach idyllischem Frieden im „Wanderer" gefunden, jenem prächtigen Dialog, in dem Goethe stimmungsvolle Eindrücke verwertete, die er auf einer Wanderung durch das Oberelsaß beim Anblick antiker Mauerreste empfing. Diese Verse fallen in ihrer ruhigen Anschaulichkeit bereits ganz aus dem Rahmen der Sturm- und Drangdichtung heraus und ebnen der Weltanschauung des künftigen Klassikers den Pfad. Ganz und gar nicht geniehaft ist schon die sorgfältige Komposition und die durchgängige Stilisierung des Gedichts sowie die idealistisch gezeichnete Frau aus dem Volke, die mit Mann und Kind die Trümmer einer antiken Tempelruine bewohnt, ein idyllisches Dasein von schlichtester Einfalt verkörpernd. Nichts weniger als geniehaft ist aber auch die Winckelmannsche Andacht, mit der hier Goethe die Größe und Schönheit der antiken Kunst genießt. Und diese Kunstbegeisterung läßt den Wanderer sogar einen Augenblick Groll empfinden gegen das kunstfeindliche Wirken der Natur, bis er inne wird, daß sich eben darin das Gesetz des ewig webenden und organisch schaffenden Lebens offenbare.

Daß der junge Goethe unter der Bürde seines Titanentums oft litt, freilich stets mit dem Bewußtsein, sich eben dadurch auch eine Sonderstellung zu erringen unter all den Tausenden unproblematischer Naturen seiner Zeit, das lehrt uns die zuerst im Göttinger Musenalmanach auf 1774 erschienene Fabel „Adler und Taube". Die tiefsinnigen Worte, die da der flügellahme Adlerjüngling für das hohe Lob übrig hat, das der Tauber einem genügsamen Leben in den feuchten Niederungen des Myrtenhains spendet: „O Weisheit! du redst wie eine Taube!" schillern in einem doppelten Sinn: als Ausdruck einer verhaltenen Sehnsucht und eines unverkennbaren Mitleids zugleich. Mitten in den Sturm und Drang zurück führt uns der Hymnus „Ganymed", in dem der antike Mythus von dem Jüngling, den Zeus zu sich emporzog, als Symbol verwendet wird für das im Dichter unter den Wonnen des keimenden und knospenden Frühlings neu erwachte Verlangen nach innigster Vereinigung mit der alliebenden und alles umfassenden Gottheit. Und wiederum ein Erzeugnis genial titanischen Ringens ist auch der schöne Dithyrambus „An Schwager Kronos", den Goethe im

Oktober 1774 kurz nach seinem persönlichen Bekanntwerden mit Klopstock niederschrieb. Wie da die reale Situation einer Postfahrt zum Symbol einer Lebensfahrt vergeistigt wird und in den beständig zur Eile mahnenden Zurufen an den Postillon sich das unruhvolle, vorwärtsdrängende Lebensgefühl des jungen Dichters Luft macht, wie sich da im Ausklang des Gedichtes die Furcht vor einem langsamen Absterben in Kraftlosigkeit bis zu einer wahrhaft Nietzscheschen Untergangsfreude steigert, das enthüllt uns bis zu klarer Durchsichtigkeit den wundervollen Seelengrund, von dem damals in den raschesten und kühnsten Würfen die genialsten Kunstwerke skizzenhaft und fragmentarisch, gleichsam nur wie notdürftig behauene Blöcke emporgeschleudert wurden.

Nicht im Sturm aufgeregter Elemente, sondern im süßen Banne empfindsam schmachtender Gefühle, wie sie der Darmstädter Frauenzirkel, die „Gemeinschaft der Heiligen" kultivierte, zeigen uns Goethe, den Wanderer, die drei Oden „Pilgers Morgenlied", „Elysium" und „Felsweihegesang". Jede dieser Dichtungen ist einer der Freundinnen des Kreises gewidmet und in übersinnlichen Wallungen, in denen der gerade von diesen jungen Damen vergötterte Klopstock Liebe und Freundschaft besang, feiert auch Goethe hier seine Erinnerung an die erste Begegnung und seinen vertrauten Umgang mit Lila, Urania und Psyche. Die im gefühlvollen Überschwang verdampfenden Erinnerungsbilder schließen sich nur im „Felsweihegesang" zu anschaulicher Klarheit zusammen, sonst verdichtet sich der nebelhaft brauende Stil der Oden nur dann und wann zu einer geistvoll-tiefen Sentenz, die der Dichter nach Pindars Art wie einen Ruhe- und Sammelpunkt für seine eigene flutende Seele in die freien Rhythmen verwebt.

Für die polare Struktur seiner künstlerischen Individualität, für die titanische Erhöhung einerseits und das empfindsame Hingebungsbedürfnis andererseits hatte der junge Goethe bisher im Drama und in der Lyrik die reinsten Ausdrucksmöglichkeiten gefunden. Und zwischen diesen beiden Richtungen hält auch der einzige zur Vollendung gediehene epische Versuch aus seiner Jugendzeit, der 1774 niedergeschriebene und noch im gleichen Jahr erschienene Roman „Die Leiden des jungen Werthers" die Mitte.

Es hieße die tiefere Bedeutung dieser Dichtung — die ihre heutige

Gestalt allerdings erst im Jahre 1786 erhielt — ganz verkennen, wollte man in ihr nichts weiter als die Erzählung von dem tragischen Geschick eines jungen Mannes suchen, der an der Liebe zu einer für ihn bereits verlorenen Frau zugrunde geht. Werthers Schicksal ist zugleich Generationenschicksal. Wie es eine Tragödie der zu früh und zu spät Geborenen gibt, so auch eine der zu plötzlich Erstandenen. Das Geschlecht der jungen Genies war mit Beginn der siebziger Jahre wie aus dem Boden gewachsen. Wie eine einsame Insel durch ein vulkanisches Erdbeben war es mitten aus dem rationalistischen Zeitenstrom emporgehoben worden. Während noch Lessing auf der Höhe seines Lebens und Schaffens stand, ward aus den Reihen der Jüngsten eine kraftgeniale Leistung nach der andern geschleudert. Das stürmische Tempo dieser dichterischen Produktion wurde von ihrer künstlerischen und kulturhistorischen Wirkung niemals eingeholt; denn die verblüffenden neuen Ideen brauchten ebenso wie die Willkürlichkeiten der neuen Formgebung Zeit, um von den breiteren Massen aufgenommen zu werden. So stieß sich dies junge Geschlecht mit seinem naturhaften, konventionsfeindlichen Empfinden, mit seiner reichen Gefühlswelt und irrationalen Geisteshaltung immer wieder hart an einer ihm wesensfremden Umgebung. Hamanns und Herders Leben ist eine fortlaufende Auseinandersetzung mit der verstandesnüchternen, den Bedürfnissen des Herzens sich verschließenden Aufklärung. Daher jenes unter den Jüngsten platzgreifende Gefühl der Isolierung, jenes sehnsüchtige Sichklammern an die von gesellschaftlicher Entartung noch unberührt gebliebene Natur oder jenes selbstbewußte Sichzurückziehen von der schalen und leeren Außenwelt auf den Reichtum der eigenen Seele, mit andern Worten: jene liebevolle Pflege eines alle festere Lebenshaltung unterhöhlenden Subjektivismus, der sich dann in weiterer Folge bis zur solipsistischen Weltauffassung einiger Romantiker steigerte. Und dieser extreme Subjektivismus, der an die Menschheit immer die unerfüllbare ideale Forderung stellt, bildet im Verein mit dem ihm entspringenden Mangel jedweder Anpassungsfähigkeit an die gegebenen realen Verhältnisse auch den schicksalsmächtigen Grundzug von Werthers Natur. Unerbittlich hat Goethe die zerstörende Wirkung eines solch ungestümen Gefühlsdranges gegen seinen Helden selbst gekehrt. Von Anfang an entzieht er ihn einem tätigen und zerstreuenden Leben und in der Ein-

samkeit eines ländlichen Aufenthalts macht er den gefährlich empfänglichen Menschen nur um so aufnahmsbereiter für alle kommenden Eindrücke; durch den unseligen Vorfall in der adeligen Gesellschaft wird dem Helden aber auch die Möglichkeit benommen, in getreuer Berufserfüllung weiterhin zum Leben positive Beziehungen zu unterhalten; der Gedanke, einer so ungeheuren seelischen Spannung im bunten Kriegerhandwerk ein rettendes Ventil zu öffen, wird im Werther nur ganz flüchtig berührt, und als sich der schon ganz einem vernichtenden Lebensekel verfallene Held mit seiner Bitte für den unglücklichen Bauernburschen (eine allerdings erst später hinzugekommene Episode) zu einer letzten segenbringenden Tat aufrafft, muß er wieder an der Verständnislosigkeit der Mitwelt scheitern. Indessen Werther ist nicht schlechthin ein Repräsentant dieser neu erstandenen Generation. Er stellt in ihrer Mitte ebenso einen Spezialfall vor, wie Goethe selbst. Wir erkennen daher in Werther auch seinen Schöpfer wieder. Die Religiosität des Helden ist pantheistisch und es ist wunderbar, wie die Seele dieses Menschen auf den wechselnden Rhythmus der Natur gleichsam in vorbestimmter Harmonie oder wesensverwandter Verknüpfung antwortet. Ein kurzer, aber herrlicher Frühling, ein schwüler Sommer und ein langer Herbst, der sich allmählich in die öde Frostigkeit des Vorwinters verliert, sind der stimmungsvolle Hintergrund für das allmähliche Abgleiten des Helden von ungetrübter Lebensfreude zu verzehrendem Lebensüberdruß. Und Werthers gütiges Wesen baut sich wie das des jungen Goethe auf dem Grunde einer allesumfassenden Liebe auf, auf der Liebe zum gemeinen Volke, zu den Kindern, zu Tieren und Pflanzen, kurz auf der das Belebte wie das Unbelebte in der Natur teilnahmsvoll einschließenden und väterlich an sich ziehenden Liebe. Der Held verachtet die Kategorien bürgerlicher Moral. Die Begriffe „klug" und „töricht", „gut" und „böse" haben für ihn keine scharf und starr umrissenen Grenzen. Alles verstehen, heißt auch für ihn alles verzeihen. So schreitet er, in wärmster Teilnahme zu Hilfe und Rettung überall bereit, wie ein wiedergekehrter Heiland über diese Erde und auch sein Schicksal ist es, gekreuzigt zu werden. Und wie im Stimmungswechsel seiner Seele der ewige Rhythmus der Natur widerhallt, so wandelt sich auch umgekehrt die Außenwelt mit der sinkenden Daseinsfreude in der Brust des Helden. „Es geht mir nicht allein so,"

schreibt er in einem Briefe. „Alle Menschen werden in ihren Hoffnungen getäuscht, in ihren Erwartungen betrogen." Über die im ersten Buch noch blühende Wahlheimer Familie ist im zweiten bereits bitteres Elend gekommen, der treue Bauernbursch ist aus den Himmeln seiner Seligkeit gerissen worden und die prächtigen alten Nußbäume sind der Art zum Opfer gefallen. Das ist nicht bloß Illustrationstechnik in parallelen Handlungen und Geschehnissen, wie sie Goethe gerade im Werther liebt, darin liegt etwas von der Verdüsterung des Alls, von der Teilnahme des Universums beim Erlösertode auf Golgatha. Man hat nicht mit Unrecht den Werther trotz seiner Passivität in die Nachbarschaft der Goetheschen Titanen Faust und Prometheus gebracht. Ist doch des Helden wogendes Innenleben an sich im höchsten Grade aktiv; denn auch Werther gehört zu denen, deren Stirn die „sturmathmende Gottheit" geküßt. Von einer Passivität kann bei ihm nur insofern gesprochen werden, als es für seine seelische Aktivität keine äußerliche Zielsetzung gibt, als der reißende Strom seines Begehrungsvermögens in keinem festgebauten Bette verläuft. Gerade in den Naturempfindungen des Werkes herrscht eine Dynamik, die diese Naturbilder zu kosmisch-pathetischen Naturstimmungen ausweitet, wie sie sich nur, freilich noch viel gewaltiger, in den Romanen Jean Pauls wiederfinden. Aber von Werthers Güte, Hilfsbereitschaft und Alliebe spinnen sich zweifellos auch verbindende Fäden zum wiederkehrenden Heiland im Fragment vom Ewigen Juden hin und darum hat Lenz den Goetheschen Helden sehr glücklich einen „gekreuzigten Prometheus" genannt. Daß gerade die Liebe zu einer Frau, die sich ihm versagen muß, Werthers tragisches Geschick erfüllt, hat man daher wohl mit Recht als Grundidee der Dichtung geleugnet. Man kann diese unglückliche Liebe des Helden zu Lotte auch nur als einen Sonderfall auffassen unter den unendlich vielen Leiden dieser mit einer wesensfremden Umwelt ringenden und zum Untergang vorherbestimmten Natur. Aber hier treffen wir doch auch schon auf die Stelle, wo der überindividuelle Gehalt des Romans seine Wurzel im persönlichen Erlebnis hat. Und die tiefpersönlichen Grundlagen des „Werther" leugnen oder über Gebühr einschränken wollen, hieße das Geheimnis des gewaltigen Aufstieges Goethescher Kunst über die ganz unpersönliche Literatur der Aufklärungszeit hinaus völlig verkennen.

Wie allbekannt haben des Dichters Beziehungen zu Charlotte Buff, freilich auch seine Vertraulichkeiten mit der schwarzäugigen Frankfurter Kaufmannstochter Maximiliane Brentano, der Mutter des Dichters Clemens Brentano, für die Situationen des „Werther" sowie für die darin auftretenden Charaktere Stoff und Farbe hergegeben. Und der tragische Ausgang des Romans wurde Goethe durch den aufsehenerregenden Selbstmord des Legationssekretärs Wilhelm Jerusalem nahegelegt, der am 30. Oktober 1772 zu Wetzlar aus Motiven erfolgte, die denen zu Werthers Tat sehr ähnlich waren. Gegenüber diesen reichen Anregungen, die dem Dichter das Leben selber bot, gegenüber dem lauten Widerhall, den sie in seinem Gemüte auslösten, das damals natürlich auch mit der starken Reizsamkeit der Sentimentalitätsepoche allen äußeren Einwirkungen erlag, treten Bildungserlebnisse, wie sie etwa Rousseaus „Nouvelle Heloise" (1759) als eine Dichtung von großer Leidenschaft Goethe vermittelte, stark in den Hintergrund. Er hat von Richardson und Rousseau, seinen beiden Vorläufern im psychologischen Roman, die für eine handlungsarme Seelenbeichte wie den „Werther" so vorzüglich geeignete Darstellung in Briefen gewählt, aber, abweichend von seinen Vorbildern, an Stelle der vielen untereinander korrespondierenden Personen fast ausnahmslos einen einzigen Adressaten gesetzt, Wilhelm, den Freund des Helden. An diesen richtet Werther so ziemlich alle seine Briefe und dadurch erhält der Roman eine große Geschlossenheit, zugleich aber auch den Charakter eines breitströmenden lyrischen Monologes mit dramatischen Akzenten. Nur am Schlusse der Erzählung ergreift der Dichter als Herausgeber der Papiere selbst das Wort und sein knapper, im nüchternsten Chronikstil gehaltener Bericht klingt wie eine schneidende Ironie auf all das reiche, glühende Leben, das da mit einem Schlag der Ewigkeit verfiel.

Der Werther ist wohl die erste Dichtung in unserer neuern Literatur, in der sich der Mann des Persönlichkeitswertes der Frau voll bewußt wird. Von jener krassen Verständnislosigkeit für die natürlichen Rechte im Liebesleben der Frau, wie sie noch Gellerts „Schwedische Gräfin" offenbarte, war man ja im Zeitalter der Empfindsamkeit zu einer tieferen und vergeistigteren Auffassung der Beziehungen zwischen beiden Geschlechtern bereits vorgeschritten. Aber hier im Werther wird

sich der Mann nicht nur bewußt, daß die Liebe einer Frau für ihn Leben bedeuten kann, sondern er stellt sich auch mit dem Helden zum erstenmal die entscheidende Frage, ob der andere, den die Frau gewählt hat, ihren seelischen Ansprüchen vollauf genügt. Und doch deutet gerade die Behandlung des Liebesproblems im Werther auch wieder noch ganz auf den Geist der Zeit hin, in der die Dichtung entstanden ist. Die Liebe zur Frau erhält hier die Weihe eines Gottesdienstes, einer Art Heiligenverehrung, und wie sich in dieser Überschwenglichkeit ein Grundzug der Sentimentalitätsepoche bis zu einem unserm modernen Geschmack etwas befremdenden Grade enthüllt, so beleidigt heutiges Gefühl wohl auch die traditionelle Absichtlichkeit, mit der Goethe durch die vereinigte Wirkung von Mondscheinbeleuchtung und Todeserinnerung die zärtlichen Empfindungen der Liebenden zu steigern versucht. Natürlich führen uns auch die literarischen Anspielungen des Werther ganz in die Zeit des Sturms und Drangs und der Empfindsamkeit hinein. Homer wird mit besonderm Nachdruck hervorgehoben und von Ossian wird ein langes Stück in Goethes meisterhafter Übersetzung gleichsam als lyrische Einlage geboten. Aber die literarischen Verweise wirken hier nicht mehr wie in der frühern Dichtung als störende Fremdkörper. Denn schon hat der Mensch dieser Zeit gelernt, fremde Dichtung nicht als bloßen Bildungsbestandteil und als Wissenserweiterung in sich aufzunehmen, sondern mit ihr als einem neuen Erlebnisstoff die künstlerisch schaffende Seele zu nähren. Wie in seinem Verhältnis zur Natur spiegelt sich daher auch in Werthers Lektüre seine innere Verfassung wider. Der noch zukunftsfrohe, glückliche Mensch findet im unproblematischen Homer seine Befriedigung, der seelisch kranke sucht in den elegischen Dämmerungsstimmungen Ossians seinen Trost.

Drama und Farcendichtung der Stürmer und Dränger.

Es war zu erwarten, daß sich die seelischen Energien dieser Jugend vor allem im Drama entladen würden. Auf dieses Feld lockte sie noch dazu Goethes „Götz" wie mit Fanfarenruf. Zuerst suchten die „oberrheinischen Gesellen", die in Straßburg den Shakespearekult an der Quelle mitgemacht hatten, dem bewunderten Briten nachzueifern, dann

Leute wie Klinger, die zu Goethe persönliche Beziehungen hatten, endlich der Troß aller derer, die ihr Talentchen bis zu Shakespeareſcher Wucht ſteigern zu können meinten. Man legte ſich den großen Dramatiker in einem dieſem jedenfalls nicht kongenialen Geiſte aus. Wenn man Naturwahrheit in ſeinen Schöpfungen ſuchte und aus deren Sprache die Naturlaute der Leidenſchaft heraushören wollte, die man in der ſtiliſierten Diktion der Franzoſen nicht vernahm, ſo traf man ja gewiß das Richtige. Aber dieſe Jugend trug auch den ſie ſelbſt beſeelenden Geiſt des Widerſpruchs und der Empörung gegen die klaſſiziſtiſche Aufklärungsäſthetik in Shakeſpeare hinein. Er mußte als Eideshelfer herhalten im Kampfe gegen die drei Einheiten, ſeine Hiſtorien wurden zum Freibrief für eine breite zuſammenhangloſe epiſche Ausmalung von Details, die dem ſtürmiſch erwachten Lebensgefühl und der ſinnberauſchenden Wirklichkeitsfreude dieſer jungen Leute entſprach. Denn ſie gaben ſich in ihrer künſtleriſchen Auffaſſung bald widerſtandslos an die bunte Fülle der Erſcheinungen hin und ſahen die Welt wie in einem „Raritätenkaſten“ an ſich vorübergleiten. Darum entſagten ſie auch jetzt der bühnengerechten dramatiſchen Technik eines Leſſing, die noch Aktſchluß und Dekorationswechſel zuſammenfallen ließ, und hielten ſich an Shakeſpeares ſtetig wechſelnde und den Schauplatz ſtändig verändernde Szenenfolge. Sie gaben mit der Einheit des Ortes auch die der Handlung preis zugunſten zahlreicher Nebenhandlungen, ohne aber dieſe, wie es ihr engliſches Vorbild tat, immer dem Hauptzweck des dramatiſchen Ganzen nutzbar zu machen. Einſeitig den Blick auf das Formale von Shakeſpeares Kunſt gerichtet, verloren ſie ſich nur allzuoft in ſchablonenhafte Nachbildung eindrucksvoller Charaktere und Szenen. Häufig begegnen wir im Sturm- und Drangdrama grübleriſchen Naturen wie Hamlet, Unglücklichen, die wie Lear und Ophelia der Wahnſinn peitſcht, und Liebenden, die bei nächtlichen Stelldicheins die berühmte Balkonſzene aus Romeo und Julia mimen. Aber gerade in dem einen und weſentlichen künſtleriſchen Zuge, den man da Shakeſpeare ablauſchen zu können meinte, verſagten die jugendlichen Genies. Den „ganzen Kerl“, die ſtarke Perſönlichkeit in hiſtoriſchen Schauſpielen aus dem Vollicht ihrer Zeit in überragender Größe hervortreten zu laſſen, dazu gehörte eine wuchtige, zielbewußte und konzentriſche Begabung, die von dieſer zur Zerſplitterung und Zerfahrenheit neigenden Gene-

ration kaum zu erwarten war. Hatte doch Goethe selbst einen zweiten Wurf nach Art des Götz nicht mehr getan und außer ihm war höchstens Klinger noch dazu berufen, die starke, vollkräftige Persönlichkeit nachzuempfinden. Aber gerade diesem Genie fehlte der Wille und die Fähigkeit zu liebevoller Versenkung in die geschichtliche Umwelt; der Maler Müller endlich blieb in der epischen Breite seines Versuchs, die Faustgestalt beherrschend über ihre Zeit emporzuheben, stecken und die andern bedeutendern Talente des Sturms und Drangs fühlten sich von den sozialen Verhältnissen der Gegenwart stärker angezogen, als von allen historischen Größen. Warum denn auch der Mitwelt ihre Gebrechen immer nur im Spiegel der Vergangenheit vorhalten, warum nur über diese das Wehe ausrufen, weil sie die in ihr schlummernden ethischen Werte verkannte? Als Feigheit wäre es dieser stürmischen Jugend erschienen, sich immer nur einen Prügelknaben für einen Gegner auszusuchen, dem man selbst zu Leibe gehen konnte. Auch Goethe war ja mit seinem „Clavigo" aus der Historie in die Gegenwart zurückgekehrt und hatte den Stoff zu diesem Stück einem aktuellen Memoirenwerk entnommen, wenn er ihn dann auch wieder im wesentlichen zu einem Selbstbekenntnis formte. Die Mitstrebenden überboten da den Meister noch an Kühnheit. Nicht den seelischen Konflikten ausländischer Kavaliere wollten sie nachgehen, sondern dem Leben und Wandel von Leuten, mit denen sie täglicher Umgang zusammenführte oder doch zusammenführen konnte. Sie holten sich ihre Stoffe aus der chronique scandaleuse ihres engern Heimatlandes oder gar der Städte, in denen sie lebten, oder knüpften ihre Dramen an irgendeine sensationelle Zeitungsnotiz an. Die Äußerlichkeit und Scheinheiligkeit des Rokoko, von der Moralsatire der Aufklärung bisher immer nur mehr umspült, als umbrandet, schien unter dem Ansturm dieser Jugend zusammenbrechen zu sollen. Man rüttelte an den Grundfesten der Gesellschaftskultur, eiferte gegen die Standesunterschiede, legte die Hohlheit und Wurmstichigkeit der höheren Schichten bloß, machte die üblichen Methoden der Kindererziehung lächerlich. Man sprach mit einer der Zeit noch ganz fremden Offenheit über geschlechtliche Fragen, plädierte dabei für eine mildere Beurteilung der sittlichen Verfehlungen der Frau und wandte sich gegen die Härten der damaligen Justiz, namentlich gegen die erbarmungslose Ahndung des Kindesmordes.

Trotz diesem neuen Gehalt, in dem das Geniedrama natürlich von Shakespeare weit abwich, entsagte man der Technik des Briten nicht, sondern verwandte sie auch zur Behandlung der ganz zeitgenössischen sozialen Probleme. Um sich das zu erklären, kann man ganz von der hypnotisierenden Kraft absehen, mit der der Götz auf diese Jugend wirkte; auch theoretische Schriften über das Drama, die damals ungefähr gleichzeitig mit Herders Shakespeareaufsatz auf dem Kontinente erschienen, wiesen eben immer wieder auf den großen Briten als mustergültiges Vorbild hin.

Mit einer den deutschen Genies nichts nachgebenden Kühnheit war der Franzose Sebastien Mercier 1773 in seiner Schrift: „Du théâtre ou nouvel Essai sur l'Art Dramatique" gegen die Regeln und Einheiten wie gegen die Nachahmung der Antike aufgetreten. Er hatte den Poetiken allen Wert abgesprochen, seine großen heimatlichen Klassiker zu bloßen Kopisten gestempelt, die nur aus Bücherweisheit, aber nicht aus dem Leben schöpften, er hatte Freiheit gefordert für die göttliche Flamme des Genies, hatte Shakespeare als den Dichter hingestellt, hatte Natur als Vorwurf für die dramatische Kunst verlangt, als ihre Form die Prosa, als ihr Publikum das Volk.

Bejubelt von den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen", dem Organ der Genies, waren dann 1774, also nur ein Jahr nach Merciers „Essai", die „Anmerkungen über's Theater" von Jakob Michael Reinhold Lenz erschienen. Der regellose, jeden logischen Zusammenhang immer wieder sprengende Vortrag dieser Schrift ist nur zum Teil auf das von Lenz dem Engländer Sterne abgelauschte Kunstprinzip zurückzuführen, dem gestaltenden Vermögen die uneingeschränkteste Freiheit über den Stoff einzuräumen. Zum Teil erklärt sich die gedankliche Unklarheit der „Anmerkungen" auch aus ihrer Entstehung. Mehrere selbständige Aufsätze wurden hier aneinander und durcheinander geschoben und unter dem Eindruck des inzwischen erschienenen Götz und der Herderschen „Blätter" oberflächlich durchkorrigiert.

Absolute Respektlosigkeit gegenüber Aristoteles, Verhimmelung Shakespeares, Brandmarkung des französischen Klassizismus als handwerksmäßige Kunst, Verwerfung der drei Einheiten, Forderung der Freiheit für das auch hier wieder als göttlich-schöpferische Kraft aufgefaßte Genie und die weitere Forderung einer aus der Seele und den

Anschauungen des Volkes organisch erwachsenden Kunst: das sind die Lenz und Mercier verbindenden, echt revolutionären und theoriefeindlichen Gedanken dieser Schrift, denen gewissermaßen einschränkend nur die Ansicht entgegensteht, die Tragödie habe ihre Hauptaufgabe in den Charakteren zu suchen. Aber auch in diesem Punkte war doch wenigstens der Widerspruch gegen die bis dahin herrschende Anschauung gewahrt, die dem ernsten Drama die Handlung, der Komödie hingegen die Charaktere zuwies.

Den jungen Mann, der nachher mit diesen Anmerkungen übers Theater revolutionierend auf die Kunstanschauungen seiner Zeit wirken sollte, hatte Goethe kurz vor seiner Abreise von Straßburg daselbst kennengelernt. Denn hieher war der 1751 in Livland geborene Pfarrerssohn im Frühjahr 1771 von der Universität Königsberg mit zwei für den französischen Militärdienst bestimmten kurländischen Edelleuten gekommen. Lenz, der auch als Lyriker ein keineswegs verächtliches Talent besaß, hatte sich damals schon an eine Übertragung von Shakespeares „Verlorener Liebesmüh" gewagt und er blieb dieser Übersetzertätigkeit auch in der Folge noch treu, als er unter Goethes Ratschlägen eine deutsche Bearbeitung mehrerer Stücke des Plautus lieferte, dabei das antike Kolorit noch viel stärker modernisierend, als es Lessing getan. Aber gleichzeitig mit dieser schulenden Vorübung veröffentlichte er auch schon das erste seiner zwei besten Originalstücke, den „Hofmeister". Er hat seine dramatischen Schöpfungen „Komödien" genannt. Er fand die damit angedeutete Mischung tragischer und komischer Elemente der Seele des Volkes gemäß, aber fühlte sicher auch in seiner eigenen die ständige Nachbarschaft von tragischer Ergriffenheit und einer tollen humoristischen Laune, die bald die reale Umwelt komisch beleuchtet, bald mit echt romantischer Beweglichkeit in Selbstironie und Selbstpersiflage umschlägt. Des Dichters ganzes Leben war schließlich nichts anders als eine unausgeglichene Mischung aus dem subjektiven Ernst seiner Gefühlsphantastik und den lächerlichen Situationen, in die er durch sie geriet. Verquickung von Ernst und Scherz war nun freilich auch schon künstlerisches Prinzip der comédie larmoyante gewesen und in der Abschilderung bürgerlichen Milieus und in der lehrhaften Absicht seiner Dramatik zeigt Lenz immer noch Zusammenhänge mit der comédie bourgeoise, die in Frankreich an Diderot und Mercier

ihre bedeutendsten Vertreter hatte. Aber wie er im tragischen Ernst seiner Probleme weit über die Rührseligkeit der comédie larmoyante hinauskommt und die traditionelle Lustspielkomik der letzteren mit seinem bisweilen geradezu grotesken Humor weit überbietet, so hat Lenz auch in der Auffassung der dramatischen Probleme den Boden, auf dem Diderot und Mercier stehen, bereits verlassen. Für Diderot, der dem Dramatiker die Nutzbarmachung des Standesmilieus empfahl, bergen doch die einzelnen Stände als solche noch keinen Konfliktsstoff in sich. Das Standesmilieu dient Diderot vielmehr nur als Grad-messer dafür, wieweit das einzelne Individuum innerhalb der ihm durch die gesellschaftliche Stellung auferlegten Verpflichtungen den Tugendbegriff verwirklicht. Mercier spielt allerdings in demokratisch-politischer Tendenz die einzelnen Stände bereits gegen einander aus, wobei er einseitig auf den Bürgerstand alles Licht, auf den Adel allen Schatten verteilt. Lenz dagegen erblickt, als Schüler Rousseaus, ohne ausgesprochen demokratische Tendenz im Standesunterschied ein durch die Gesellschaftskultur zur Schicksalsmacht erhobenes Übel, das jedem zum Verderben wird, der sich über die von der Gesellschaftsordnung gezogene Schranke hinwegzusetzen wagt. „Sie wollten die Welt um-kehren," sagt in Lenzens „Soldaten" die Gräfin zu der an ihrem kühnen Unterfangen gescheiterten Marie. In den besten Stücken unsers Dichters wird die dramatische Polarität nicht von zwei gleichwertigen Antagonisten gebildet, sondern das Spiel wird vom Helden oder der Heldin bestritten, die mit ihrem Standesmilieu verwurzelt sind, und das Gegenspiel verkörpert eben jener andere Stand, dem sie auf seine mehr oder minder starken Lockungen hin recht willenlos zustreben. Im zerbröckelnden technischen Aufbau der Komödien verrät sich der Mangel an dramatischer Energie im Grundproblem. Die schicksalsmächtige Be-deutung der Stände verlangt augenfällige Versinnlichung. Darum neigt der Dichter zu einer epischen Milieuzeichnung, und da kommt ihm der nach Shakespeares Art angewandte überreiche Szenenwechsel mit seinen oft nur wenig gesprochene Sätze umfassenden Augenblicksbil-dern sehr zugute.

Im Gegensatz zum jungen Goethe, dessen Jugendwerke im ganzen wenigstens als reine Erlebnisdichtung aufzufassen sind, verfolgt Lenz mit seinen dramatischen Schöpfungen auch praktisch-sittliche Zwecke.

Daß aber diese Tendenz dem rationalistischen Moralisieren, das immer nur einem künstlich konstruierten Tugendbegriffe diente, nicht ohne weiteres gleichzusetzen ist, bewiesen schon die „Briefe", die unser Dichter „über die Moralität der Leiden des jungen Werthers" schrieb. Er will mit der weckenden Wirkung seiner Kunst die unbewußt im Menschen schlummernde organische Sittlichkeit zur Entfaltung bringen. Darum greift er Gesellschaftsprobleme auf, an denen der Ernst und die Not der Zeit besonders deutlich wird. Die jämmerliche Lage des Hofmeisterstandes, auf die schon Gellert und Rabener satirisch anspielten, kannte der Dichter aus eigener Erfahrung. Bei seinem starken Talent mußte daher seine Komödie „Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung" (1774) ein wirklich packendes Bild aus dem deutschen Familienleben des 18. Jahrhunderts werden. Mit anerkennenswerter Selbständigkeit gegenüber Rousseaus pädagogischen Ideen beleuchtet hier Lenz sein Problem recht unparteiisch von zwei Seiten. Der Adel, blind gegen die Vorteile einer sozialen Erziehung, versündigt sich an der Nation, da er, statt die öffentlichen Schulen zu fördern, seine Kinder schlecht bezahlten und unwürdig behandelten Privaterziehern anvertraut, aber auch die jungen studierten Leute aus dem Bürgerstand versündigen sich am Volkswohl, weil sie sich ohne innern Beruf, aus reiner Protektionshascherei immer wieder zu den Hofmeisterstellen herandrängen. Der Held der Komödie, der junge, leichtsinnige Läuffer, der als Hofmeister in einer adeligen Familie die Tochter des Hauses verführt, mit ihr durchgeht, darauf in kläglichstem Reuezustand sich selbst entmannt, aber doch noch eine Ehe schließt, weil er in einer Dorfschönen ein Mädchen findet, das auf die seruellen Freuden der Ehe verzichten will: das ist jedenfalls eine Figur, für die Lenz weder Sympathien werben kann noch will. In die Handlung des Stückes, das mit ständig wechselnden Schauplätzen sich abspielt, hat der Dichter eine große Anzahl von Personen verflochten, getreu nach dem Leben geschaut und in so saftigen Farben gezeichnet, daß dagegen alles, was die sächsische Komödie und Lessing an realistischer Charaktergestaltung geleistet hatten, weit zurückbleibt. Ein polternder, aber im Grund seines Herzens gütiger Major, ein feiger Musikus, eine naive Dorfschöne, vor allem aber der köstliche Schulmeister Wenzeslaus zählen zu den besten Figuren des deutschen Lustspielrepertoires. Und in der dra-

stischen Schilderung studentischen Lebens und Treibens hat Lenz seine Vorläufer im 18. Jahrhundert, die Henrici, Zachariä und Hermes, weit überholt und seinen Nachfolgern auf diesem Gebiete, den Müller, Hippel und Arnim, ein schwer zu überbietendes Vorbild aufgestellt. Leider wird sich dieser packenden Wirklichkeitsfülle durch die mimische Kunst nie wahres Leben einhauchen lassen. Das verhindert der bühnentechnisch unmögliche Aufbau der Komödie weit mehr als etwa eine groteske Komik, wie sie in Läuffers toller Tat der Selbstentmannung liegt. Mit solchen Motiven könnten wir Moderne, die Wedekinds Stücke auf dem Theater sahen, uns ganz gut abfinden, widersprächen nur solchen Zügen nicht der doch auch wieder ganz aus den engherzigen bürgerlichen Moralbegriffen des 18. Jahrhunderts geborene Geist der Komödie und die besonders in den abschließenden Versöhnungsszenen faustdick aufgetragene Sentimentalität!

Noch stärker als im „Hofmeister" drängt sich Lenzens Vorliebe für das Groteske-Komische in seinem „Neuen Menoza" (1774) hervor. Die meisten Personen des Stückes, dessen Titel einem dänischen Roman von Erich Pontoppidan nachgebildet ist, sind eher Karikaturen als Charaktere zu nennen und Lenz verfügt in der Handlung des Dramas über sie mit einer selbstherrlichen Willkür, die man romantisch-ironisch nennen möchte, ja geradezu mit der visionär-ironischen Kunst unserer Tage verglichen hat. Aber solch bewußte und gewollte Übersteigerungen seiner sonst realistischen Schaffensweise vermag der Dichter auch hier nicht in einer überlegenen humoristischen Behandlung des Stoffes restlos aufgehen zu lassen. Es fehlt der ganz auf das kulturpsychologische Niveau ihrer Zeit eingestellten Mentalität Lenzens doch überall die geistige Freiheit. Wie er im Hofmeister der bürgerlichen Moral und der Familienempfindsamkeit im reichsten Maße huldigte, so pflichtet er im „Neuen Menoza" wieder mit einer fast dogmatischen Engherzigkeit den immerhin recht naiven Anschauungen der Stürmer und Dränger bis zu einer enthusiastischen Verteidigung des „Püppelspiels" bei. Und doch erforderte gerade diese gegen die europäische Gesellschaft als Gesamterscheinung gerichtete Komödie des Dichters seine völlige Unabhängigkeit von jeder parteiischen Theorie. Ein orientalischer Prinz, der sich von der hohen Gesittung der Europäer überzeugen will, aber wie überall, so auch im Hause eines Herrn von Biederling in Naum-

burg die größten Enttäuschungen erlebt, hätte, als echtes Naturkind gezeichnet, der abendländischen Gesellschaftskultur gewiß die groteskesten Possen aufspielen können. Aber dieser Prinz ist in Wirklichkeit gar kein Orientale, sondern Biederlings Sohn, dazu ein Philosoph, der in der Komödie über den flachen Eudämonismus eines Aufklärers und über die muckerische Aszese eines Pietisten seine nach keinem System gezimmerte, kerngesunde Weltanschauung wölbt, ohne jedoch als betrachtender Humorist volle Freiheit zu gewinnen. Denn dazu ist er selbst viel zu tief in die zerfahrene Handlung verflochten, die hier mit den gröbsten Romanmotiven arbeitet, wie Kindesvertauschung, Giftmischerei und vermeintlicher Blutschande.

Von dem flackernden Extempore des „Neuen Menoza", der aus der Art, wie darin Menschen und Dinge gesehen werden, seine subjektive Färbung empfing, strebte Lenz wieder zum objektiven Schauspiel zurück. Er ist auf dem Wege dahin freilich mit seinem von Sentimentalität triefenden Familiengemälde „Die beiden Alten" zunächst in die Irre gegangen, weil sich das Stück, worin ein leichtsinniger Sohn seinen greisen Vater aus habgierigen Motiven in einen Keller einsperrt und ermorden lassen will, durchaus in Situationen bewegt, für die Lenz aus eigener Anschauung nicht die geringsten Anhaltspunkte gewinnen konnte. Hingegen hat er im Realismus seiner Komödie „Die Soldaten" (1776) das weitaus Beste geschaffen, was er auf dem Felde objektiver Dramatik überhaupt zu leisten imstande war. Die strenge Sachlichkeit der Dichtung wird dadurch nicht getrübt, daß die Anregungen dazu Lenz ganz aus dem Leben kamen. Liegen dem Stück doch Beobachtungen und Erfahrungen zugrunde, die er während seiner Liebschaft mit einer den Buntröcken sehr geneigten Straßburger Kokette in dortigen Offizierskreisen machte. Die Gestalten der Komödie sind diesmal noch getreuer fast als im Hofmeister und zwar ohne karikierende Züge nach dem Leben gezeichnet, die Ironie dient im Dialog mehr dazu, Verzweiflungsausbrüchen ihren bittern und schneidenden Ton zu geben als das eigene Selbst in schillernde Beleuchtung zu stellen und fast ängstlich vermeidet es der Dichter, den handelnden Personen einen größeren Anteil von seinem Ich zu leihen. Über allem subjektiven Erlebnisgehalt steht in den „Soldaten" eben die Sachlichkeit und ethische Tragik ihres Gesellschaftsproblems. An dem Schicksal der flatterhaften Galanterie-

warenhändlerstochter Marie Wesener, die, von einem Offizier einmal angeführt, von Stufe zu Stufe sinkt, bis sie ihr eigener Vater an den Ufern der Lys als Dirne wiederfindet, wollte Lenz seiner Zeit abermals ein warnendes Sittenbild vorhalten. Und den am Schlusse des Stückes erteilten Rat, die Bürgerstöchter vor den Nachstellungen der zum Zölibat verpflichteten Offiziere durch Errichtung einer Pflanzschule von Soldatenweibern zu sichern, beabsichtigte der Dichter ganz ernsthaft auch dem Herzog von Weimar in einer besonderen Gedenkschrift vorzutragen.

Lenz zeigt den Stand, mit dem er es in seiner Komödie zu tun hat, von einer ganz andern Seite als Lessing in der „Minna von Barnhelm". Da gibt es keine von Menschlichkeit und Berufsidealismus erfüllten Majore, keine opferwilligen und grundgütigen Wachtmeister, sondern als typischer Vertreter des Soldatenstandes, unter dem der Dichter hier allerdings nur den Offiziersstand versteht, erscheint ein Schurke wie der adelige Desportes, der gewissen- und reuelos jedes Bürgermädchen als Freiwild betrachtet und von der Würde seiner Berufspflichten auch keinen Schimmer auf sein Privatleben überträgt. Das Stück übertrifft in der einheitlichen Struktur und im konsequenten Abschluß seiner Handlung wie auch im Reichtum der Gestalten den Hofmeister entschieden und verdient daher vor diesem trotz eines noch viel zerrissneren technischen Aufbaus den Vorzug.

Wie in seinen Dramen, war die Liebe auch in Lenzens Leben immer der Konfliktserreger. Während seines Straßburger Aufenthaltes suchte er bei der von Goethe verlassenen Friederike Brion eine Trösterrolle zu spielen, aus der heraus er einige seiner schönsten Lieder gedichtet hat. Dann geriet er in die Netze der koketten Cleophe Fibich, der Tochter eines Galanteriewarenhändlers, um hierauf wieder eine Zeitlang für Cornelia Schlosser, die Schwester Goethes, zu schwärmen und endlich gar seine Augen zu einer adeligen Dame, Henriette von Waldner, zu erheben, deren Verlobung mit einem Baron Oberkirch im März 1776 ihm die schwersten Herzenskämpfe bereitete. In solchen Stimmungen verläßt der Schiffbrüchige, dessen Lebenspfade nie die Gegenliebe einer angebeteten Frau erhellte, Straßburg, um sich in Weimar unter Goethes mächtiger Freundeshilfe eine sorgenfreiere Existenz zu schaffen. Aber gerade dieser halbjährige Aufenthalt am Hofe sollte

seinen Untergang beschleunigen. Wohl niemand von der leichtlebigen Hofgesellschaft erkannte in den tollen Streichen, die der Unselige fast täglich verübte, die ersten furchtbaren Anzeichen einer geistigen Zerrüttung. Man belustigte sich so lange darüber, bis Lenz im November 1776 vermutlich durch ein Pasquill einen Skandal heraufbeschwor, der ihm Goethes Gewogenheit für immer raubte und den Herzog zur Ausweisung des Unbequemen bewog. Lenz selbst hat die traurige Rolle, die er am Hofe spielte, bitter empfunden. In einem kleinen Dramolett „Tantalus" muß der in Juno ganz toll verliebte Held dem Spott der Olympischen als Zielscheibe dienen und sich von Amor die Lektion erteilen lassen:

„Und ein echter Liebhaber muß
Eigentlich nichts tun Herr Tantalus
Als den Göttern zur Farce dienen."

Das Bewußtsein, einer gefühllosen Umgebung gerade in seinen heiligsten Empfindungen als Hanswurst zu erscheinen, hatte Lenz nicht immer mit solch ironischer Resignation aufgenommen. Wie der Aufschrei einer gequälten Seele schallt es uns aus einer andern nur kurz vorher entstandenen Dichtung entgegen: „O, das ist der menschlichen Leiden höchstes, für einen Komödianten angesehen zu werden, derweilen wir doch fühlen, daß unsere Pein es so ernstlich meint." Nach seinem Abgang von Weimar finden wir Lenz nahezu durch drei Jahre unstet, zeitweise schon von Wahnsinnsanfällen heimgesucht, bald bei seinem Freunde Schlosser in Emmendingen, bald in der Schweiz, bald im Elsaß und dann wieder in Emmendingen, bis ihn sein Bruder im Sommer 1779 in die livländische Heimat mitnimmt. Von da ab, bis zu seinem 1792 zu Moskau erfolgten Tode, war er für Deutschland nahezu verschollen.

Nie hat sich Lenz wie Goethe im Werther mit einer einzigen Dichtung Herzenswirren von der Seele geschrieben. Darum bleibt auch ein Erlebnis wie seine Liebe zu Henriette von Waldner auf lange hinaus für seine Dichtung fruchtbar. Aber er hat diese Fruchtbarkeit mit einem Bruch seines Künstlertums bezahlen müssen. Je tiefer er sich gerade in diese phantastische Liebe verstrickte, desto rascher verlor er den gesunden Blick für die Wirklichkeit und damit die elementarste Grundlage für die auf objektiv-plastische Gestaltung zielende Anlage seines

Talentes. Wenn ihm bisher nicht die Entwicklung und Auseinanderfaltung widerspruchsvoller Seelenzustände Aufgabe seiner Kunst war, sondern sinnfällige Vergegenwärtigung äußerer Geschehnisse in der Handlung und mehr oder minder naturgetreue Wiedergabe des Milieus, so verlockt ihn gerade jetzt das Problem der Selbstdarstellung oder, vielleicht besser gesagt, Selbstenthüllung zu einer zerfasernden und zergliedernden Psychologie, wodurch seine künstlerische Gestaltungsweise nun ausgesprochen egozentrisch wird. Immer wieder sucht er einen Ausweg, um sich eine poetische Lösung seines in Wirklichkeit ungelöst gebliebenen Liebeskonfliktes vorzutäuschen. Der versöhnliche Ausgang eines erst im Nachlaß des Dichters zum Vorschein gekommenen Dramoletts „Henriette von Waldeck oder die Laube" räumt alle tatsächlichen Hindernisse für die Vereinigung des Helden mit der geliebten Frau kühn hinweg. Weniger glatt löst sich der Konflikt in der Komödie „Die Freunde machen den Philosophen" (1776). Hier muß sich der leidenschaftliche Strephon bereits damit begnügen, die sehnsüchtig begehrte Frau aus den Händen ihres angetrauten Gatten zu empfangen, der selbstlos genug die heimliche Verbindung beider Liebenden mit seinem Namen decken will. Und dieser Strephon brauchte gar nicht Lenzens Vornamen Reinhold zu tragen, um schon an den beständigen Schwankungen seines phantastischen, bald von hochtrabenden Hoffnungen geschwellten, bald von kleinmütigen Selbstvorwürfen gepeinigten Ichs ein Selbstporträt des Dichters erkennen zu lassen. Trotz des egozentrischen Charakters der Komödie hat jedoch darin das Gegenspiel wenigstens immer noch seinen dramatischen Eigenwert, nicht bloß schematische Bedeutung. Die objektive Absonderung Strephons von der ihn umgebenden Welt führt hier der Dichter mit wahrhaft romantischer Selbstironie immer noch bis zu dem Grade durch, daß er den Helden als Akteur eines im Stücke spielenden Stückes auftreten und ihm in dem Augenblick, wo er sich allzuverwegen mit seiner Rolle identifiziert, aus dem Parkett den Zuruf „Ochsenkopf" entgegenschleudern läßt. Dagegen hat die noch vor „Henriette von Waldeck" entstandene dramatische Phantasie „Der Engländer" (1777) durch das die ganze Handlung überschattende Innenleben des Helden bereits den lyrischen Charakter eines Monologs erhalten. Auch treibt diesmal die Nichterfüllung seines heißen Liebeswunsches den jungen Engländer Robert

Hot wie Werther in den Tod. Mit dieser bis zu einer wahrhaft selbstmörderischen Phantastik gesteigerten Bekenntnisdichtung hatte sich Lenzens dramatisches Können erschöpft. Entwürfe zu einer Tragödie „Catharina von Sienna", aus der alle komischen Elemente gebannt gewesen wären und die mit ihrem religiösen Einschlag schon an die späteren romantischen Dramen erinnert hätte, haben nie die letzte Feile erhalten und Ansätze zu einer historischen Dramatik („Die sizilianische Vesper") sind ebenso unausgeführte Experimente geblieben.

In Straßburg hatte Goethe auch den dortigen Kaufmannssohn Heinrich Leopold Wagner (1747—1779) kennengelernt, aber erst in Frankfurt trat er in nähere Beziehungen zu ihm. Aus einem Nachahmer Wielands („Konfiskable Erzählungen" [1774]) hatte sich Wagner in einen Stürmer und Dränger verwandelt, der sich ebenso wie Lenz dem vergötterten Shakespeare zunächst als Übersetzer nahte. Den „Macbeth", der damals unter den Händen Wiener Bearbeiter bereits zu einem Repertoirestück für den Allerseelentag herabgesunken war, überträgt er in Prosa. Als selbständiger Dramatiker schließt er sich aber weit mehr Mercier an, dessen einflußreichen „Versuch über die Schauspielkunst" er auch verdeutschte. Nicht mit Unrecht hat man Wagner den „Sudermann" unter den Stürmern und Drängern genannt. Aus einem starken Instinkt für alles Theatermäßige kam er in seinen Stücken den Anforderungen der Bühne sehr weit entgegen. Er verbindet wie Mercier eine vorzügliche Lebensbeobachtung mit der Neigung, gesellschaftliche Gegensätze möglichst tendenziös herauszuarbeiten. Aber ihm fehlt die liebevolle Hingabe an die Probleme, in deren Behandlung er geringe Tiefe zeigt, und ihm fehlen vor allem die Mitteltöne für den Ausdruck feinerer Herzensregungen, während ihm für das Rohe, Derbe, Vierschrötige reiche Gestaltungsmöglichkeiten zu Gebote stehen.

Schon Wagners erstes Drama „Die Reue nach der Tat" (1775) bedeutet gegenüber Lenzens Komödien eine starke Vergröberung. Die Stände stoßen hier in beleidigender Schroffheit aneinander. Eine bornierte Justizrätin, die die Ehe ihres Sohnes mit einer Kutscherstochter durch eine Intrige zu hintertreiben sucht, womit sie die jungen Leute in den Tod jagt, und ein mauschelnder Jude, den ein Kavalier am Hundezwinger vorbeiwies, damit ihn das herausfahrende bissige Tier

fast zerfleische, sollen hier, jedes in seiner Art, den Hochmut, Übermut und die Gefühlsroheit der hohen Gesellschaftsschichten kennzeichnen, während das Bürgertum, verkörpert in der Prachtfigur des grobkörnigen, aber biedern Kutschers Walz, sich in Rechtschaffenheit und Patriotismus nicht genug zu tun weiß. An köstlich beobachteten Kinderszenen werden noch viel lehrhafter als bei Lenz die Mängel im damaligen Erziehungswesen aufgedeckt, aber ein revolutionäres Grollen gegen die Tyrannis der Eltern bleibt nur auf die ersten Akte beschränkt und ohne jede dramatische Wirkung.

Wagners zweites Stück „Die Kindermörderin" (1776), dem er in einer schwächlichen spätern Bearbeitung den aufdringlichen Titel gab: „Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter, merkt's Euch", trägt zwar auch die geistige Signatur seines Verfassers und die Spuren seiner groben Hand, ist aber gleichwohl eine Leistung, die wir in der Sturm- und Drangdramatik neben Lenzens „Soldaten" nur ungern vermissen möchten. Das im ganzen bühnengerecht aufgebaute Stück erhebt die von allen Genies unterstützte Anklage gegen die Härte der damaligen Justiz in der Sühnung des Kindesmordes. Wagner leitet wie Lenz das über die verführten und verzweifelnden Bürgerstöchter hereinbrechende Unheil aus der Gewissenlosigkeit des privilegierten Offizierskorps ab, beschuldigt aber dabei nicht minder den Leichtsinn der Mütter, die den Schmeicheleien der Offiziere selbst Gehör schenken. Ein adeliger Leutnant hat die Frau des Metzgers Humbrecht mit ihrer Tochter Evchen nach dem Balle in ein verrufenes Haus gelockt und das Mädchen vergewaltigt, nachdem er zuvor die Mutter durch einen Schlaftrunk unschädlich gemacht hat. Als die Sache ruchbar wird, stirbt die Metzgersfrau vor Gram, die Tochter aber gebiert nach ihrer Flucht aus dem Elternhaus ihr uneheliches Kind und tötet es in dem Glauben, von dem Leutnant, der ihr nach seiner Tat die Ehe versprach, betrogen zu sein. Zu spät verzeiht der herbeigeeilte Vater, zu spät klärt der Geliebte die Unglückliche über seine unwandelbare Treue auf. Der erste Akt des Dramas gehört zu dem Besten, was die Dichtung dieser Zeit aufzuweisen hat. Er wirkt in seiner konzentrierten Wucht so eindringlich, daß dagegen die übrigen Teile des Stückes abfallen trotz der auch sonst noch starken Dynamik der Handlung und trotz der vorzüglichen Szenen aus dem bürgerlichen Familienleben. Und doch hat man

gerade gegen diesen Akt Bedenken erhoben, weil er die echt tragische Wirkung des Dramas von vornherein untergrabe. Wagner hatte bei seinem vertrauten Umgang mit Goethe in Frankfurt die Gretchentragödie des „Urfaust" kennengelernt und sich daraus auch einige Motive angeeignet, wie z. B. den der Mutter eingegebenen Schlaftrunk und die Ohnmacht, von der das Mädchen in der Kirche befallen wird. Goethe hat darum Wagner auch des Plagiats bezichtigt — mit Unrecht! In dem Sinne, wie hier Wagner Motive aus einem fremden Stück für sein, von Grund aus anders geartetes, benützt, hat sich jeder deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts, Goethe nicht ausgenommen, einmal des literarischen Diebstahls schuldig gemacht. Der seitdem üblich gewordene Vergleich der „Kindermörderin" mit dem „Faust" führt zu einem argen Fehlurteil über das Stück. Weil hier das Mädchen nicht wie bei Goethe aus hingebender Liebe, sondern unter dem Zwange verbrecherischer Gewalt sündigt und so von einer eigentlichen Verfehlung nicht gesprochen werden kann, hat eine Ästhetik, die den Schuldbegriff als unerläßliche Voraussetzung für eine tragische Wirkung ansieht, letztere dem Drama Wagners rundweg abgesprochen. Eine grundfalsche Einstellung dem Werke gegenüber! Der Dichter will hier nach Art eines „konsequenten Naturalisten" ohne jede Stilisierung einen Vorfall schildern, der sich zu seiner Zeit gewiß ereignet haben mag. Erbarmungslos aber wie das Leben selbst, das, ohne nach Schuld oder Nichtschuld zu fragen, die Folgen einer gemeinen Tat sich einfach entwickeln läßt, gestaltet hier auch der Dichter, unbekümmert um ästhetische Prinzipien, die Handlung seines Stückes. Dieses Streben nach absoluter Naturwahrheit prägt sich bei Wagner auch in den einzelnen Personen seines Dramas aus. Hier hat er wieder sein Bestes in der Gestalt des Metzgers Humbrecht gegeben, eines jener rauhen, jähzornigen, aber im Grund ihres Herzens gütigen Väter, wie sie im Drama des Sturms und Drangs nun Mode geworden sind. Mit dem Major in Lenzens „Hofmeister", dem alten Wesener in den „Soldaten" und dem Kutscher Walz in „Reue nach der Tat" steht dieser Metzgermeister auf gleichem Niveau, ist aber dank seinem grobschlächtigen Beruf noch um eine Spielart derber und sehniger als jene. Und neben dieser Prachtgestalt präsentieren sich auch einige andre Figuren des Stückes sehr günstig: Lissel, die Magd, Frau Marthan, die Wäscherin, ein Faust-

hammer, der die Roheit der damaligen Magistratspersonen kennzeichnet: alles Typen aus dem niedern Volk gegriffen und mit ungeschminkter Naturtreue wiedergegeben. Um der Wirklichkeit möglichst nahe zu kommen, verwendet Wagner, wie es später auch die konsequenten Naturalisten getan haben, sogar die Mundart in seinem Stücke, wie denn überhaupt seine Dialogführung der alltäglichen Redeweise viel mehr entspricht als die von Lenz.

Wenn wir früher in einer Annäherung an die Gegenwart und an die Wirklichkeit der deutschen Literatur Gesundung prophezeiten, so schien nun gerade im Drama dieser realistische Vorstoß mitten ins Herz der absterbenden Rokokokultur hinein alles mit einem Male in Blüte zu bringen, was sich während eines für die deutsche Dichtung halb verlorenen Jahrhunderts an knospenden Ansätzen gezeigt hatte. Und doch hat auch der Sturm und Drang seinen Geltungswert ebensowenig mit großen dramatischen Kunstwerken bescheinigt wie das Zeitalter des Barocks. Die aus tiefen seelischen Bedürfnissen erfolgte Abkehr der Genies von der herrschenden Rokokokunst hat zu keiner literarischen Reform an Haupt und Gliedern geführt. In der Zersprengung der herkömmlichen äußern Form hat die junge Generation fast zuviel getan, in der Neugestaltung des Geistes aber, der die innere Form gebiert, blieb sie auf halbem Wege stehen. Zeit und Milieu legten hier den künstlerischen Absichten dieser Jugend Fesseln an, die sie eben nicht abzuschütteln vermochte. Die Annäherung der Kunst an das Leben der Kreise, die man noch als Hüter ungebrochener Volkskraft ansah, barg auch Gefahren in sich. Der enge geistige Horizont des damaligen Kleinbürgertums zog sich nun auch einschnürend um diese dramatischen Schöpfungen, in die noch dazu von der einen Seite die moralisierende Tendenz der Aufklärung, von der andern der weichliche Gefühlsüberschwang der Empfindsamkeitsepoche hereinspielte. Man erschrickt fast bei dem Gedanken, daß nun der gesamte Vorrat an neuen deutschen Bühnenwerken von Dramen bestritten worden wäre, die, wie die eines Lenz und Wagner, uns immer wieder Einblicke eröffnet hätten in die Häuslichkeit der Schulmeister, Kaufleute, Kutscher und Metzger, von Dramen, deren Handlung immer wieder in der Verführung einer weiblichen Unschuld gegipfelt hätte oder in den Kämpfen eines durch die Standesvorurteile in den Tod getriebenen Liebes-

paares! Die Gebrechen dieser bürgerlichen Richtung wurden um so fühlbarer, je mehr der Sturm und Drang in seinem Verlauf die ursprüngliche revolutionäre Stoßkraft verlor und die Aufklärung mit ihrer utilitaristischen Moral nun wieder Oberwasser erlangte. Da wurden in den Stücken alsbald die Konflikte abgestumpft, die Standesunterschiede nicht mehr negiert, sondern opportunistisch toleriert, da verdichtete sich die bürgerliche Atmosphäre zu philiströser Stickluft und an Stelle tragischer Ausgänge trat breite Versöhnlichkeit. In Frankreich hatte einst die muntere Typenkomödie eines Regnard auf dem Wege über den moralisierenden Destouches im lauwarmen Rührstück eines Marivaux geendet und das revolutionäre Milieudrama der Lenz und Wagner glitt über das oft gespielte Werk des Schauspielers Friedrich Wilhelm Großmann „Nicht mehr als sechs Schüsseln" (1780) und über den „Deutschen Hausvater" (1780) des Freiherrn Otto Heinrich von Gemmingen zu den rührseligen bürgerlichen „Familiengemälden" der Schröder und Iffland herab, die am Ende des Jahrhunderts zum Verdruß der Klassiker und Romantiker das deutsche Theater beherrschten. Dabei führte der geringe Sinn aller dieser Dramatiker für psychologische Problematik zur beständigen Wiederaufnahme ganz bestimmter und nur wenig variierter Figuren, die, wie die immer beliebter werdenden Väterrollen, einmal auf der Bühne eingenistet, einer fortschreitenden Entwickung ebenso hinderlich werden mußten wie die Typen des ältern Lustspiels. Wenn sich Lenz in seinen letzten Komödien immer mehr von der Gattung des Milieudramas auf ausgesprochene Seelengemälde zurückzog, so leitete ihn bei sinkender Gestaltungskraft doch noch ein sicherer Instinkt für die damaligen Bedürfnisse der dramatischen Dichtkunst.

Nur von solchen Erwägungen aus wird man auch zu einer richtigen Würdigung der Dramen Friedrich Maximilian Klingers gelangen. Er ist 1752 zu Frankfurt a. M. als armer Leute Kind geboren und hat nach harten und stürmischen Schicksalen militärische Dienste angenommen. Im Jahre 1780 ging er nach Rußland, wo er es in langsamer weltmännischer Reife zu hohem Ansehen brachte. Gestorben ist er 1831 als Generalleutnant und Kurator der Dorpater Universität. Man darf Klingers Begabung nicht an der Wirklichkeitsfreude und realistischen Darstellungskraft eines Goethe und vor allem eines Lenz

und Wagner messen. Trotz aller in seinen Dramen stark aufgetragenen Sturm- und Drangtendenzen kann man ihn bereits als unbewußten Revolutionär gegen die erstarrende Eindruckskunst der beiden letztern Dichter auffassen. Man könnte ihn mit Unterlegung eines modernen Begriffs sogar den „Expressionisten" unter den Dramatikern der Geniezeit nennen, wenn sich seine Probleme nicht doch nur im rein Psychologischen erschöpften und einige Ausblicke eröffneten auf das hinter den Dingen liegende Ewige, Absolute — Ausblicke, die der Dichtung des jungen Goethe nicht fremd sind. Baute sich das Drama der Lenz und Wagner ganz auf ihren Beziehungen zur Gegenwart und Wirklichkeit auf, war auch das Drama Goethes nur eine Resonanz der Kämpfe und Stürme, die das Leben in ihm auslöste, so ist Klingers reifste und eigentümlichste Kunst unabhängig von Außenwelt und Zeit, gleichsam ohne zeugende Vereinigung mit beiden aus seiner Feuerseele geboren. Eine Erlebnis- und Bekenntnisdichtung, an der er sich wie Lenz langsam verblutet hätte, gibt es bei ihm nicht. Das löst uns auch das scheinbare Rätsel, wie gerade diesem heftigsten Genie, dem Gott die Gabe versagte, in lyrischer Form zu klagen, was es leide, seine brausende Dramatik durchaus kein Hindernis auf dem Wege fortschreitender Klärung geworden ist. All die gellenden Ha, Ha's und wiehernden Hi, Hi's, in die Klingers Helden auf der Bühne ausbrechen, können uns nicht darüber täuschen, daß sich hier eine kerngesunde Seele nur ihres Überschusses an Kraft entledigt, ohne dabei etwas von ihrer Substanz herzugeben. Statt kleinbürgerlichen Milieus und Alltagsleutchen wählt sich Klinger für seine Dramen zumeist höfischen Staat und Ausnahmsmenschen, in denen das Pathos der Leidenschaften voll ausklingen kann. Die Handlung wird in einen erotisch-märchenhaften Schauplatz verlegt oder häufiger noch in geschichtliche Vergangenheit, wobei sich aber des Dichters Phantasie durchaus nicht an eine historisch getreue Wiedergabe des Milieus gebunden fühlt. Geschichtliche Vergangenheit und Zeitlosigkeit sind für Klinger zwei sich nahezu deckende Begriffe. Hauptaufgabe seiner Kunst ist es immer, die elementaren Auswirkungen sittlicher Überzeugung oder die Entwicklung und Entfesselung menschlicher Leidenschaften mit allerstärkster Ausdrucksfähigkeit darzustellen. Aber er entkleidet auch die Affekte ihrer individuellen Wahrscheinlichkeit und steigert sie ins

Übermaß. Meist wird ihre Heftigkeit durch die Handlung nur unzulänglich begründet. Sie haben auch nicht immer ein bestimmtes Ziel, sondern sind oft geradezu unfruchtbarer Selbstzweck, müssen sich austoben mit Naturgewalt, dem Bergstrom gleich, der ebenso Mühlen treiben wie fruchtbares Land zerstören kann. Und das ungestüme Ringen nach machtvollstem Ausdruck des Leidenschaftsproblems bestimmt auch die dramatische Technik Klingers. Er greift Charaktere und Motive von stärkster dramatischer Spannung nur unter dem Gesichtspunkt auf, dem Hauptproblem Raum und Entfaltung zu schaffen. Die übrigen Teile der Handlung sind meist ganz flüchtig ausgearbeitet, forciert und durch die Maschinerie naivster Intrige aufeinander bezogen. Die seelische Hochspannung, die den psychologischen Kern der Dramen oft bis zum Zerspringen dehnt, bläht natürlich auch das äußere sprachliche Gewand wieder bis zur bauschigen Faltung der alten barocken Redeweise auf. So erscheint dieser Dichter als letztes Glied in der Kette der Wenigen, die sich das Pathos des Barocks über das öde Heideland der Aufklärung zuriefen.

Klinger hat als Dichter nach dem Vorbild von Goethes Götz, zugleich aber auch von Shakespeare und Lessing beeinflußt, mit einem wirren und formlosen Ritterstück „Otto" (1775) begonnen, aber schon in seinem zweiten dichterischen Versuch, dem „Leidenden Weib" (1775), schuf er mit vertiefter Kunst und fortgeschrittener Schulung das erste Ehebruchsdrama in unserer neueren Literatur. Man hat es wegen der „Anschaulichkeit" seiner Situationen und Charaktere wiederholt gerühmt. Dennoch hat es Klinger selbst ebenso wie seinen „Otto" verleugnet und mit einem gewissen Recht. Wiewohl das Stück unzweifelhaft von ihm herrührt, ist es doch kein echter Klinger. Der Dichter ist auch hier immer noch Schüler und zwar diesmal mehr von Lenz als von Goethe. Er hat wie der Livländer in einem bürgerlichen Trauerspiel seiner Zeit eine ernste Vorhaltung machen wollen. Auf die Gefahren sollte hingewiesen werden, die der weiblichen Tugend aus dem Verkehr mit Schöngeistern erwachsen. Ein solcher Schöngeist ist ein Seitenstück zum Freigeist der Bremer Beiträger, nur vom religiösen Gebiet ins Ästhetische hinübergespielt, ein junger Müßiggänger, Liebhaber und eifriger Verfechter der graziösen und frivolen Rokokopoesie. Klinger hat auch hier seine heftige Art, die Probleme anzufassen, nicht

verleugnet. Wie ein verhaltener Sturm lauert des Dichters Pathos hinter dem Dialog, der sich nur mühsam in erkünstelter Alltagsrede hält und die lehrhafte Tendenz wird gleich an drei zum Teil miteinander parallel laufenden Handlungen veranschaulicht. Selbst in der Polemik gegen die verführerische Kunst des Rokoko schüttet der Dichter hier sogleich das Kind mit dem Bade aus. Die Gesandtin, die trotz eines glücklichen, in hübschen Kinderszenen uns vorgeführten Familienlebens ihren Mann mit dem Geliebten ihrer Jugend hinterging, führt diese Verfehlung auf die Lektüre des armen Wieland zurück! Und die Ablehnung der sentimental-erotischen Lektüre der Zeit wird von Klinger bis zu einer wahren Bildungsfeindlichkeit getrieben. Darin und in dem empfindsamen Schluß des Stücks, wo die vom Gram gebeugten Menschen im Ackerbau ihren Frieden finden, erkennen wir nun freilich untrüglich den Schüler Rousseaus. All das ist bis auf wenige Züge Klinger, der seine künstlerische Bestimmung noch nicht entdeckt und sich in seinem tiefsten Wesen noch nicht gefunden hat. Mag man daher auch an dem Stücke rühmen, daß darin dem Dichter bei seiner Einkehr ins kleinbürgerliche Leben sogar eine Schulmeistergestalt gelungen ist, die an Echtheit Lenzens Wenzeslaus kaum etwas nachgibt: den Rokokoteufel mit dem Beelzebub Spießbürgertum auszutreiben, das war nun einmal Klingers Sache nicht.

Ein im Jahre 1775 vom Schauspieler Schröder und der Madame Ackermann erlassenes Preisausschreiben für ein deutsches bühnengerechtes Originaldrama wurde für Klinger der Antrieb zu seiner ersten ganz selbständigen und zugleich künstlerisch bedeutendsten Schöpfung, den „Zwillingen" (1776). Bezeichnenderweise behandelten gleich drei auf die Preisausschreibung hin eingegangenen Manuskripte das Thema vom Brudermord, ein Beweis dafür, wie gerade dieses alte, aus der Bibel und aus der antiken Sage von Atreus und Thyestes her bekannte Motiv die damalige junge Generation in Atem hielt. Nach Ausscheidung des einen der drei eingereichten Stücke siegte Klingers Drama im Wettbewerb über das Trauerspiel „Julius von Tarent" des Joh. Anton Leisewitz. Den Schauplatz der Handlung hat der Dichter diesmal aus Gegenwart und Heimat in die italienische Renaissance verlegt, ohne aber eine historische oder kulturhistorische Färbung zu beabsichtigen. Wie die Verkörperung der triebhaften, von keinen

moralischen Hemmungen umhegten Naturkraft steht der unbändige, wilde und trotzige Guelfo in dem Drama seinem feingesitteten, klugen und weltgewandten Bruder Ferdinando gegenüber und kämpft gleichsam wie Götz für das Herrscherrecht des Stärkeren gegen die gesellschaftliche Institution der gesetzlichen Erbfolge in einer dynastischen Familie. Denn ganz nach Art der Bibel wird im Stücke das Recht der Erstgeburt mit allen seinen Vorteilen zum Zwietrachtsapfel zwischen den Geschwistern. Die Eifersucht des einen Bruders wegen der Braut des andern tritt, den Hauptgrund des Hasses verstärkend, erst hinzu. Mit Ibsenscher Rätselhaftigkeit wird die Frage, ob Guelfo oder sein Bruder der Erstgeborene war, nicht klar entschieden, und so ist auch in diesem Drama der Zweifel das perpetuum mobile, das die angeborene Wildheit des Helden unter beständigem Antrieb hält. Das bühnengerecht aufgebaute Stück ist von Anfang an in eine ganz einheitliche düstere Stimmung getaucht und Klinger hat nach Art Shakespeares und der späteren Schicksalsdramatiker sogar das Toben einer Gewitternacht zu Hilfe gerufen, um dem innern Aufruhr seines Helden eine würdige Resonanz zu geben. Und wie er den in wilden Kaskaden schäumenden und brausenden Sprachstil bisweilen zu rhythmischem Wohllaut glättet, so läßt er auch mitten unter dem aufreibenden Zwist im Hause des alten Guelfo die alles verzeihende Mutterliebe gleich einem blinkenden Stern im finsteren Gewölke aufgehen. Es war eine Talentprobe ersten Ranges, die im Gegensatz zum „Leidenden Weib" auf ein einziges Problem konzentrierte Handlung des Dramas nach dem mächtigen Einsatz zu Beginn noch fünf Akte hindurch beständig zu steigern und die darin aufgespeicherte starke Kraft verfehlte denn auch ihre packende Wirkung auf die heranwachsende Generation nicht. Dieser löwenstarke, raubtierwilde Guelfo, der seinen Bruder erschlägt, nach der Tat den Spiegel zertrümmert und, um seine Seelenstürme zu betäuben, nach Schlaf ruft, ward zum Heros für die kraftsüchtige, sich zurückgesetzt und unterdrückt fühlende Jugend dieser Zeit.

Hatte Klinger schon in den „Zwillingen" ein Lieblingsthema des von Leidenschaft durchglühten Sturms und Drangs aufgegriffen, die feindlichen Brüder und den Brudermord, so bewegte er sich auch in dem Grund- und Ausgangsmotiv der „Neuen Arria" (1776) ganz in den Ideologien seiner Generation, die sich, durch den Druck des Absolutis-

mus an politischem Ausleben verhindert, wenigstens am patriotischen Tyrannenhaß der alten Griechen und Römer berauschte. In dem Stück hat der Dichter die durch Plutarch überlieferte Geschichte von der tapfern Gemahlin des römischen Senators Paetus in die Epoche der italienischen Renaissance übertragen. Aber das Zeitkolorit wird von ihm wieder ganz vernachlässigt und auch die Gestalten des Dramas lassen nicht erkennen, daß sich Klingers Kunst, wie die Wilhelm Heinses, aus einem seelischen Bedürfnis gerade in diesem geschichtlichen Abschnitte angesiedelt hätte. Donna Solina, die den Feuergeist Julio zur Empörung gegen den verbrecherischen Usurpator Galbino aufpeitscht und nach mißglückter Verschwörung sich im Kerker zugleich mit dem Geliebten den Tod gibt, hat in ihrer unantastbaren Keuschheit, in ihrem wohl starken, aber durchaus auf ideale Ziele gerichteten Willen und in ihrer tiefen Abneigung gegen den Mord wenig Ähnlichkeit mit der donna valorosa oder virago der Renaissance. Ihr fehlen aber auch alle Züge blutwarmer Weiblichkeit. Die weiblichste Schwäche, die Eifersucht, bleibt im Stücke dem Manne überlassen. Dieser Julio wirkt darum auch menschlicher, wenngleich er mit seinen Zweifeln und seiner zwischen zwei Frauen hin- und herschwankenden Liebe kein ganz ebenbürtiges Seitenstück zu Solina abgibt, wie es wohl dem Plane des Dramas entspräche. Dessen weiteres politisches Ziel, die Befreiung eines Landes von ungerechter und drückender Staatsgewalt, wird übrigens von der übermächtigen Teilnahme des Dichters an den Schicksalen Einzelner ganz verdeckt. Trotz seiner künstlerischen Schwächen hatte aber das ganz auf Intrigen aufgebaute Stück seine literarische Fernwirkung. Die beiden Hauptgestalten darin, Solina und Julio, haben noch den beiden „hohen Menschen" in Jean Pauls „Titan", Linda und Albano, zum Vorbild gedient.

Aus dem brausenden Sturm und Drang, mit dem sich der Dichter in den „Zwillingen" und der „Neuen Arria" umgab, schien er sich mit seinem „Simsone Grisaldo" (1776) schon einen Ausweg zu langsamer Klärung anbahnen zu wollen. Das vorausgehende Stück endete wohl tragisch, stellte jedoch in seinem Schlusse einen sittlichen Triumph seiner beiden Helden dar. „Simsone Grisaldo" geht versöhnlich aus und hinterläßt optimistische Ausblicke in die Zukunft. Dazu ist das Stück von heiteren Szenen, die in den „Zwillingen" und in der „Neuen

Arria" vollständig fehlten, geradezu durchsetzt. Diesmal ist der kraftvoll-geniale Mann die Hauptperson, nicht das heroische Weib. Simsone Grisaldo — schon der Name weist auf den von Weibern gefährdeten Helden der Bibel hin — ist ein Riese an Kraft und Mut. Er flieht nicht feige aus der verderbten Hofgesellschaft in die Einsamkeit der Natur, sondern nimmt entschlossen den Kampf mit seinen Neidern und politischen Feinden auf. Als ein über die Jugendstürme bereits hinausgereifter und in strenger Selbstzucht gestählter Mann spielt er nicht einmal mit dem Gedanken, die erlangte Macht zur Rebellion auszunützen. Nach all seinen ruhmreichen Feldzügen gegen Sarazenen und Aragonier beugt er sich demütig vor seinem schwachen und undankbaren Könige. Aber so unerschütterlich treu Grisaldo als Untertan ist, so unbeständig ist er als Liebhaber. Auf Frauen wirkt der „schwarzlockigte" Generalissimus unwiderstehlich und er kann sie alle haben, die Tochter des Sarazenenkönigs so gut wie die Prinzessin von Aragonien. Er verschmäht auch keine; denn nie nimmt er die Frauen für mehr, als sie sein können. Klinger hat in dieser Liebesauffassung Grisaldos, ähnlich wie später Heinse in der Ardinghellos, mit Rousseaus Naturevangelium ernst gemacht. Liebe als ungehinderter Genuß des Naturtriebs bedeutet ihm Leben, nicht etwa Tod wie dem Goetheschen Prometheus, nämlich selbstloses Aufgehn des Ich im Du. Grisaldos Art zu lieben erstickt kein Heldentum, sondern führt zu physischer Wiedergeburt und ist das Recht des Starken und Gesunden. Welcher Gegensatz im Stücke zwischen dieser nicht etwa hedonistischen, erotisch-sinnlichen, sondern rein naturhaften Liebesauffassung des Kampfriesen und dem schmachtenden Liebesgegirre der intriganten Höflinge! Wielands Versuche, die schwärmerisch verstiegne Liebe der Empfindsamen durch Sündenfälle ad absurdum zu führen oder das galante Getändel der Rokokonarren durch den schlichten und ehrlichen Herzensbund eines Musterehepaares oder Musterbrautpaares zu beschämen, erscheinen saft- und kraftlos gegen den Radikalismus, mit dem hier ein Stürmer und Dränger wie Klinger der landläufigen Moral einfach den Boden durchschlägt. Man erkennt auch hierin, mit welch unbarmherzig richtenden Energien die junge Bewegung arbeitet. Wollte Wieland etwas, was er in den Lebensäußerungen des Rokoko bereits als verrostet ansah, aus den Angeln heben, so konnte er, der ausgesprochene

Rokokomensch, seinen geistigen Hebel doch immer nur in der gleichen Ebene ansetzen. Nur von der Plattform einer Gesellschaftskultur aus, in der er selbst groß geworden war, konnte er deren Schwächen bekämpfen. Aber die Stürmer und Dränger finden in ihrer neuen Weltanschauung den erhöhten Stützpunkt für ihre Hebearbeit. Darum werfen sie alles, was ihnen brüchig vorkommt im Gesellschaftsleben ihrer Zeit, mit einem kräftigen Ruck aus seinen Lagern. Das in technischer Hinsicht recht locker gefügte Drama ergeht sich auch sonst in starken Kontrasten. Dem urgesunden Sonntagskind Grisaldo erwächst in dem gleichfalls von einem hohen, aber ganz egoistischen Streben erfüllten Bastiano ein gefährlicher Gegenspieler. Klinger stellt hier zum erstenmal erfolgreich die Antithese von zwei ihren Seelenkräften nach quantitativ, aber nicht qualitativ gleichwertigen Helden auf, eine Antithese, die dann Jean Paul im Albano und Roquairol seines „Titan" und Ibsen im Häkon und Skule seiner „Kronprätendenten" wiederholt hat. Und mit satirisch angehauchtem Humor läßt der Dichter auch am kastilischen Hofe den Maurenprinzen Zifaldo herumwirbeln, keinen Philosophen nach Art von Lenzens neuem Menoza, sondern ein urwüchsiges Naturkind, das seiner faunischen Brunst keinen Zaum anlegen will und dem von Kultur übertünchten Liebesleben der Abendländer auf Rousseausche Weise die Leviten liest. Schwüle Sinnlichkeit weht durch das Stück, von der romantischen Märchenpracht des spanischen Schauplatzes getragen.

Das Jahr 1776 brachte Klinger eine ernste Lebenskrise. Nach Aufgabe des trockenen juristischen Studiums in Gießen war er nach Weimar gekommen, wohl auch von der Hoffnung erfüllt, daß ihm hier seine in Frankfurt geschlossene Freundschaft mit Goethe weiterhelfen werde. Aber Differenzen mit dem Freunde, nicht zum geringen Teil durch verleumderische Zwischenträgereien des Kraftapostels Kaufmann hervorgerufen, verleideten Klinger den Aufenthalt in der herzoglichen Residenz. Er verließ sie noch vor Lenz, und so lag denn sein Leben plan- und ziellos vor ihm, bis er als Theaterdichter der Seylerschen Truppe einen vorläufigen Unterschlupf fand. In diesen unruhevollen Tagen und Monaten hat sich nun allerdings seine Feuerseele wieder in einem echten Geniedrama ausgebraust, das der Dichter selbst „Wirrwarr" nannte, bevor Kaufmann den weniger bezeichnenden Titel „Sturm

und Drang" dafür erfand, der hernach als Gattungsbezeichnung auf diese ganze Epoche literarischen Ringens überging. Zwei englische Edelleute, Bushy und Berkley, leben in Todfeindschaft. Aber der Sohn des einen liebt heimlich die Tochter des andern. Im fernen Amerika — der exotische Schauplatz wird im Stücke allerdings eben nur angedeutet — findet dieser moderne Romeo seine Julie (Karoline) wieder und beide söhnen zum Schluß ihre Eltern aus. Freilich gehen dem etwas empfindsamen Ende Stürme voraus, die bisweilen ans Groteske streifen. Es ist, als hätte Klinger in diesem Stück all den widersprechenden Stimmungen seiner Zeit und seines Innenlebens in den extravagantesten Typen Ausdruck geben wollen. Der junge Bushy, der unter dem Namen Wild auftritt — schon das verrät den Explosivstoff, den diese Gestalt in sich trägt — ist der Prototyp eines unruhvollen Kraftgenies und unter seinen Freunden, die er willenlos mit sich über Länder und Meere schleppt, haben wir in La Feu einen unheilbaren Phantasten und in Blasius einen Jüngling voll innerer Zerrissenheit vor uns. Dazu tritt der rüde Kapitän, der junge Berkley, der Wild instinktiv haßt, ehe er noch dessen wahren Namen kennt und ein Mohrenknabe, der dem alten Bushy das Leben rettete, als ihn der junge Berkley in tödlichem Familienhaß auf offener See aussetzen lassen wollte. Klinger hat von allen seinen Werken dies merkwürdige Stück am meisten geliebt. Er fühlte wohl, daß er darin sein Talent in der eigenartigsten Weise ausgegeben habe. Aber weder die Zeitgenossen, noch die spätere Kritik hat dem Dichter in dieser Vorliebe recht gegeben. Indessen liegt uns Modernen manches in dem Drama gar nicht so fern. Ein buntes, fast Wedekindsches Durcheinander von Tragik und Komik, von Lächerlichem und Furchtbarem, Wildem und Zartem, so daß selbst die teils naiv gezeichneten, teils geradezu karikierten Gestalten und unwahrscheinlichen Zufälle im Rahmen des Ganzen stilgerecht erscheinen mögen. Wenn Klinger sich in seinem „Leidenden Weib" bewußt an Lenzens „Hofmeister" anlehnte, so lenkte er wohl unbewußt mit dem „Sturm und Drang" in Bahnen ein, die sein unglücklicher Jugendgenosse mit seinem „Neuen Menoza" als Erster in der neueren deutschen Literatur begangen hatte.

Man mag nun über den künstlerischen Wert von „Sturm und Drang" denken wie man will, sicher bedeutet, mit diesem Stück ver-

glichen, des Dichters nächstes, wohl bühnengerechtes, aber blutleeres Trauerspiel „Stilpo und seine Kinder" (1780) einen bedeutenden Abfall. Die Handlung wird hier zwar nicht von einem Weib beherrscht wie in der „Neuen Arria", aber die entscheidende Tat der Befreiung, der Fürstenmord, wird doch nicht in Stilpos Hand gelegt, sondern in die seiner Gattin. Der politische Hintergrund weitet sich nunmehr bis zur Volkserhebung und Abschüttelung der Tyrannis. Unverkennbar zeigen die Charaktere des Stücks Klingers langsames Reifen aus gärendem Gefühlsüberschwang und triebhaftem Stürmen zu weltmännischer Besonnenheit. So gleicht sein dramatisches Schaffen in diesen Jahren einer sturmbewegten Flut, die über Wellenberg und Wellental hinweg allmählich am flachen Gestade verebbt. Die Neigung zur Komik, die sich bei Klinger auf Lenzsche Art zuerst im „Simsone Grisaldo", zuletzt im „Sturm und Drang" bemerkbar machte, tritt in den am Ausgang seiner Jugendepoche stehenden Werken immer auffallender hervor und hätte wohl auch in einer groß angelegten dramatischen Dichtung wie dem „Verbannten Göttersohn" Erhabenes und Burleskes so nahe aneinander gerückt, wie wir es um diese Zeit nur in den Bruchstücken von Goethes „Ewigem Juden" finden. Von dem geplanten Drama Klingers ist uns ein kurzes, zwei Szenen umfassendes Prosafragment erhalten. Die erste eröffnet uns einen Einblick in den Olymp und zeigt uns den mißmutigen und von Ehesorgen geplagten, tyrannischen Jupiter im Gespräch mit „Gevatter" Merkur in jener humoristisch-satirischen Beleuchtung, die von der travestierenden Schilderung der Olympischen in Wielands „Komischen Erzählungen" nicht weit abliegt. Die andere Szene aber führt uns Dios, den von Jupiter verbannten Göttersohn in seiner irdischen Vereinsamung vor. Ein Monolog, der im Schwung und im Edelschliff der Sprache an die Hoheit der Goetheschen Prometheusverse fast heranreicht, belehrt uns darüber, daß der Verbannte sich immer noch im Vollbesitz der revolutionären Kräfte fühlt, durch die er die Menschen zur Auflehnung gegen den Weltregierer treiben wird. Und Juno selbst läßt sich zu Dios herab, um in seinen Umarmungen auf Erden ein Glück zu genießen, das ihr an der Seite ihres Gatten auch der Himmel nicht bieten kann. Eröffnet uns daher dieses Klingersche Fragment in seiner maßvollen Größe, ähnlich wie das eine oder andere von Goethes Jugendwerken, mitten aus

den Gefühlswirren des Sturms und Drangs schon Ausblicke in klassisches Land, so verhießen zwei andere seiner Dichtungen eine Entwicklung in noch weitere Ferne, nach der Romantik zu. Satirisch märchenhafte Züge, wie sie dem eigentlichen Sturm- und Drangdrama sonst fremd sind, bilden den Grundcharakter des „Derwisch" (1780), eines recht munteren und doch auch wieder ernsten Lustspiels, worin Klinger, äußerlich an die Derwischgestalt in Lessings „Nathan" anknüpfend, Zeitstimmungen verwertete, wie sie durch die „ägyptische Maurerei" des damals noch nicht als Betrüger entlarvten Cagliostro allenthalben geweckt wurden. Und die literarische Entwicklung, die von Dramen der Geniezeit wie Lenzens „Neuem Menoza" und Klingers „Sturm und Drang" zu den satirischen Komödien der Tieck und Grabbe, wenn nicht gar zur modernen Kunst eines Wedekind und der visionär-ironischen Expressionisten führt, erreicht in Klingers grotesker Farce „Prinz Seidenwurm" (1780) gewissermaßen ihren ersten Höhepunkt. Dieses „moralische Drama", das übrigens in echt romantischer Weise als ein im Theaterstück spielendes Theaterstück komponiert ist, steht wohl mit seiner Verspottung der dynastischen Erbfolge und des Gottesgnadentums absoluter Herrscher den Tendenzen des Sturms und Drangs noch nahe, aber die satirische Beurteilung, die darin gleichzeitig auch das Volk erfährt, das nach Rousseau doch souverän und jederzeit berechtigt sein soll, die von ihm übertragene Gewalt wieder zurückzunehmen, zeigt uns den Dichter bereits auf einem seine jugendlich-ungeklärten Ideale bedeutend überhöhenden Standpunkt. Von diesem aus hat er sich dann schon ein Jahr später mit seiner blutigen Satire, dem „Plimplamplasko" endgültig von allem Geniedrang losgesagt.

Ein feineres Verständnis für psychologische Differenzierungen als Lenz und eine größere Sorgfalt in der Beobachtung und Wiedergabe der äußeren Welt als Klinger zeigt der Hannoveraner Johann Anton Leisewitz (1770—1806), der noch dazu, wie Heinrich Leopold Wagner, in Lessings Schule die Fertigkeit erlernte, ein Stück bühnenwirksam aufzubauen. Sein fünfaktiges Trauerspiel „Julius von Tarent" (1776) greift aus der Geschichte des Herzogs Cosmus I. von Florenz den Stoff der feindlichen Brüder auf, zwischen denen aber hier nicht die Erstgeburt den Urgrund des Zwistes bildet, sondern ein Mädchen, das der eine Bruder aus tiefer Leidenschaft, der andere jedoch

aus Ehrgeiz begehrt. Erdrückt bei Klinger der wilde Guelfo seinen Gegenspieler vollständig, so erwächst hier dem Kraftgenie Guido in seinem milderen, ja empfindsamen Bruder Julius ein wirkungsvoller Widerpart, der sich im Stück zum eigentlichen Beherrscher der Handlung aufschwingt. Was aber bei Leisewitz der passivere Held an Anschaulichkeit und Bedeutung gewinnt, das büßt der starke an seelischer Stoßkraft ein. Dieser Guido, den die Tränen seines Vaters bis zur Schwäche erweichen, hält eben einen Vergleich mit Klingers Guelfo, der seinem Vater genau so wie seiner ganzen Umgebung trotzt, gerade nur aus. Allerhand auf die Rührung des Zuschauers berechnete Szenen, die über das Stück eine blaßblaue Atmosphäre von Sentimentalität breiten, philosophische Reflexionen, durch die eine auf Rousseau sich gründende Weltanschauung schimmert, dann die Sprache des Dramas, die zwischen der pointierten Dialogführung der „Emilia Galotti" und den kräftigen Gefühlsakzenten der Stürmer und Dränger immer die Mitte findet: das alles zeigt, daß wir es hier mit keinem Werke zu tun haben, das bei seiner Entstehung seinen Schöpfer in atemloser seelischer Spannung hielt, sondern daß hier hinter der im ganzen sorgfältig gestalteten Handlung ein denkender Dichter steht, der ihre Fäden in der Hand hat und nach seinem Belieben zu lenken weiß.

Von Lessing übernahm Leisewitz wohl auch die politische Tendenz seiner Dramatik, die Brandmarkung der Tyrannis in den Kleinfürstentümern. Der Regent im „Julius von Tarent" ist wohl geradezu das Ideal eines fürsorglichen Landesherrn, aber er macht schließlich nur gut, was sein Vater verbrochen. Aufreizend, möchte man sagen, geißelte nachher der so früh verstummte Dichter in zwei kurzen dramatischen Skizzen des Göttinger Musenalmanachs „Die Pfandung" und „Der Besuch um Mitternacht" das gott- und volksvergessene Blutsaugertum damaliger Duodezfürsten. Zur einprägsamen Behandlung solch krasser Stoffe eignete sich in hohem Maße die Form des kurzen Dramoletts, das wie der Lichtkegel eines Scheinwerfers zeitgenössisches Leben für einige Augenblicke unter grelle Beleuchtung nimmt. Auch erzieherische Fragen von hoher Aktualität wie den herzlosen Ehezwang, den Eltern auf Kinder ausüben, hat damals der Westfale Anton Matthias Sprickmann (1749—1833) in dieser knappen dramatischen Form für Boies „Deutsches Museum" behandelt („Das Strumpfband").

Ein Hauptvertreter des dramatischen Sturms und Drangs war auch der Pfälzer Johannes Friedrich Müller, der sich als Dichter „Mahler Müller" nannte; denn wie Geßner war er Poet, Zeichner, Radierer und Maler dazu. Er ist 1749 zu Kreuznach geboren, wo bekanntlich der historische Faust Schulmeister war. Zeitlebens ein treuer Sohn seiner heimatlichen Scholle, deren würziger Erdgeruch auch an allen seinen Schöpfungen haftet, hat Müller bedeutsame Jahre in Mannheim verbracht und ist 1778 nach Rom gegangen, wo er auch 1825 — als Katholik — starb, ohne die in ihn gesetzten großen Hoffnungen erfüllt zu haben. Man hat Müller den „Romantiker" unter den Dramatikern der Geniezeit genannt. Nicht mit Unrecht, sofern er Stoffe aufgreift, die durch Volksbücher überliefert sind und in seiner größten dramatischen Dichtung bereits die nachher so beliebt gewordene Vermengung von Prosa und Versen vollzieht, auch mit lyrischen Einlagen nicht spart. Aber sein Künstlergeist hat kaum etwas mit Romantik zu tun. Müller steht noch ganz auf dem Boden jenes jugendlich-wagemutigen, aber auch unreifen Realismus', der, jeder tiefern Vergeistigung des rein Stofflichen abhold, gerade im Sinnlich-Greifbaren, Derben und Krassen das Volkstümlich-Natürliche suchte und jedenfalls in den bürgerlichen Milieustücken eines Lenz und Wagner sein Bestes gab. Unter diesem immerhin engen Gesichtswinkel hat auch Müller noch seine halb-historischen Stoffe behandelt, ohne sie über die rein zeitliche Individualisierung herauszuheben, geschweige mit dem Dämmerschein einer romantisch geahnten oder erfühlten Unendlichkeit zu umkleiden.

Wohl angeregt durch das Puppenspiel vom Doktor Faust, begann er eine große dramatische Dichtung, über die weniger die kurze „Situation aus Fausts Leben" (1776), als das umfängliche Fragment „Fausts Leben dramatisiert" (1778) Aufschluß gibt. Dieser Müllersche Faust, der sich, in seiner Gutherzigkeit von den Menschen betrogen und dem finanziellen Ruin nahegebracht, dem Teufel in die Arme wirft, zeigt unleugbar eine gewisse Größe. Schrankenloses stürmisches Begehren begegnet sich in ihm mit Zügen einer reflektierenden Hamletnatur. Aber dieser Faust wird — wie zahlreiche Anspielungen des Dramas auf Gewohnheiten des 18. Jahrhunderts beweisen — vom Dichter ganz in sein eigenes zeitgenössisches Milieu hineingestellt, das noch dazu durch die parodistische Gestalt des Gottesspürhunds (Kaufmann)

besondere Gegenwartsbetonung erhält. Und dieser Faust wird auch in allen sozialen Bindungen gezeigt, als Sohn bekümmerter bürgerlicher Eltern, als Kommilitone trink-, liebe- und raufluſtiger Studenten, von Neidern verfolgt und von Gläubigern bedrängt. Die vorzügliche, aber allzu breite realistische Ausmalung dieses Milieus in Studenten-, Volks- und dialektischen Judenszenen lockert das dramatische Gefüge des Stücks bis zum Zerstäuben. Auch das Vorspiel des Dramas ist in keinem andern Geist erfaßt als dieses selbst. Ohne von einem tiefern Weltempfinden getragen zu sein, erschöpfen sich die Schilderungen der Teufel vom menschlichen Leben in satirischen Anspielungen auf literarische und soziale Zustände der Sturm- und Drangzeit; echt geniehaft wird hier das Menschengeschlecht nur danach beurteilt, ob es noch Kraft genug in sich habe, den „großen Kerl" zu gebären!

Zu seinem bedeutendsten Werk, dem in seinem künstlerischen Werte aber doch meist überschätzten Drama „Golo und Genoveva" (entstanden zwischen 1775 und 1781; veröffentlicht 1811) wurde Müller durch ein Volksbuch und ein Puppenspiel zugleich angeregt. Nicht Genoveva, sondern Golo beherrscht die Handlung des Stückes und dieser empfindsame Liebhaber, der sich, von Genoveva zurückgestoßen, zum Bösewicht verhärtet und nach seiner Missetat zu trotziger Reckenhaftigkeit emporwächst, bietet an Psychologischem gewiß Neues und Interessantes. Doch vollzieht sich seine seelische Entwicklung nicht eigengesetzlich unter der bloßen Wirkung des Erlebnisses, sondern unter dem Einflusse seiner ruchlosen Mutter Mathilde, deren Verwandtschaft mit der Adelheid des Götz nur allzu offenkundig ist. Noch war dieser ganzen Zeit jene historische Realistik fremd, die die Romantiker erst von Walter Scott erlernten und die allein Stoffen der Vergangenheit die Illusionskraft geschichtlicher Wahrheit leiht. Müller lag aber auch die Gesinnung fern, aus der heraus später Tieck der Genovevalegende die Stimmung religiöser Erbauung abgewann. Soweit er Charaktere und einzelne Züge seines Dramas nicht seiner Schulung an fremden Mustern, vor allem an Goethes Götz, verdankt, hat er den mittelalterlichen Stoff doch auch nur wieder im Geiste seines Realismus' geformt, der mit heimatlicher Bodenständigkeit und Gegenwartsfreude allzu tief verwurzelt ist, um hier seiner dramatischen Aufgabe völlig gerecht zu werden. Es wimmelt in dem Drama von Anachronismen. Genoveva

selbst ist keine Frau mit Anschauungen ihrer Zeit, sie gehört der Zeit und Heimat des Dichters so gut an wie sein Faust. Sie ist eine heitere Landjunkerin, die ihrem Hausstand brav vorsteht und unwillkürlich die Erntearbeiten beschreibt, wenn sie die Reize der sommerlichen Landschaft schildern will. Die Handlung des Dramas zerflattert wohl nicht trotz unleidlicher Breiten, aber es fehlt ihr die innere Ausgeglichenheit. Einzelne dramatisch bewegte Partien schießen nur wie schroffe Zacken über den weiten Flächen rein epischer Ausmalung empor.

Müller hat sich mit einem lyrischen Drama „Niobe" (1778) auch auf den Boden der antiken Sage begeben. Die thebanische Königin, die, stolz auf ihren Kinderreichtum, der göttlichen Leto ihre Verachtung entgegenschleudert und dafür von deren Kindern Diana und Apollo so hart gestraft wird, bildet in ihrer Hybris ein weibliches Seitenstück zu Prometheus und wurde gleich diesem eine Lieblingsgestalt des titanischen Sturms und Drangs. Die ganz in freirhythmischen Versen geschriebene Oper nimmt daher in Müllers Schaffen auch ungefähr die Stellung ein, die dem Prometheusfragment unter den dramatischen Dichtungen des jungen Goethe zukommt. Aber wenn dieser schon mitten in seinen jugendlichen Gefühlswirren durch seine Fähigkeit, Stoffe ins Überzeitliche zu erheben, tragische Momente weise zu verteilen und den Klang des Verses auf den edelsten Wohllaut abzustimmen, den künftigen Klassiker erraten ließ, so verleugnet umgekehrt Müller auch dort, wo er sich dem Geist der Antike anzupassen sucht, den deutschen Stürmer und Dränger nicht. Es ist diesem Dichter nirgends möglich, die ideale Ferne zu verwirklichen. Er mischt in seine Oper empfindsame Züge, wie sie eben nur seiner Zeit eigen waren, und raubt durch eine abgerissene, zuweilen unedle Sprache, in der sich wieder der immer etwas derb zugreifende Realist verrät, auch der Form seiner Dichtung den Zauber klassischer Stilisierung. Der Spott, den Wieland in den Abderiten über dieses Niobedrama ergießt, trifft übrigens dessen Schwächen sehr gut. Eine einzige Szene, wo die um das Leben ihres letzten Kindes bangende Mutter für einen Augenblick ihren Trotz vergißt und bittend vor Diana das Knie beugt, ist von wahrhaft tragischem Geiste erfüllt.

Ein Pfälzer wie Müller war auch der unbegabteste und unbedeutendste unter den Geniedramatikern: Ludwig Philipp Hahn (1746

bis 1814). Zur Zeit der Hochflut des Sturms und Drangs machte er sich dem deutschen Publikum mit einem Theaterstück „Der Aufruhr zu Pisa" (1776) bekannt. Das Drama, das sich nicht nur an Goethes Götz und an Shakespeare geschult hat, sondern auch den zügelnden Einfluß von Lessings „Emilia", ja im technischen Aufbau sogar noch eine gewisse Abhängigkeit von der französischen Dramaturgie zeigt, behandelt die Vorgeschichte zu Gerstenbergs Ugolino, Gherardescas Streben nach der Herrschaft über Pisa und seinen durch Ruggieri herbeigeführten Sturz.

In der satirischen Farcendichtung, zu deren eifriger Pflege Goethe seinen Jugendgenossen gleichfalls das Signal gab, wurde ihm zunächst Lenz rührigster und begabtester Gefolgsmann. Nachdem die führende Größe der Genies Wieland 1774 in einer heftigen Farce angegriffen hatte, war dieser in den Augen der jungen Generation der Typus eines französierenden, daher undeutschen Poeten, der unter dem Deckmantel empfindsamer Züge und sittlicher Ernsthaftigkeit eine ungesunde Sinnlichkeit und einen frivolen Hedonismus im Volke verbreitete. Darum rieb sich jetzt fast jeder Stürmer und Dränger an diesem größten Vertreter des deutschen literarischen Rokoko. Denn sie alle forderten Wahrheit und Natürlichkeit in Kunst, Liebe und Leben. Nachdem Lenz Wieland schon in einigen satirischen Schriften aufs heftigste angegriffen hatte, wollte er ihn in einer Aristophanes' „Wolken" nachgebildeten Farce gar als Pseudosokrates und Kulturschädling brandmarken, erschrak aber am Ende selbst vor seiner anmaßenden Keckheit und ließ daher an Stelle der schon druckfertigen Schrift eine wesentlich mildere hinausgehen („Verteidigung des Herrn W. gegen die Wolken"). Nur als einer unter den vielen den Stürmern und Drängern unausstehlichen ältern Literaturvertretern erhält dann Wieland auch in Lenzens genialer Farce „Pandämonium Germanicum" (veröffentl. 1819) seine Lektion. Die als Traum gedachte und daher in zusammenhanglosen Bildern an uns vorübergleitende dramatische Prosasatire überbietet an Originalität der Erfindung und Treffsicherheit des Witzes Goethes Wielandfarce entschieden; ja, wegen ihres Reichtums an grotesken Einfällen, wegen der Symbolkraft ihrer humoristischen Szenen und vor allem wegen der kühnen Selbstironie, mit der sich hier Lenz selbst in seine Traumvisionen einführt und von Klopstock, Herder und Lessing einen „braven Jungen"

nennen läßt, der zwar nichts leistet, aber doch groß ahnt, könnte man diese Satire schon als echt romantisches Produkt bezeichnen. Aber die darin verfochtenen Kunstanschauungen gehören doch noch ganz der Geniezeit an und deren empfindsames Wesen verleugnet sich auch hier so wenig wie in Lenzens Dramen. Wenn man dieser übermütigen Traumphantasie auch eine beträchtliche Weite des satirischen Horizontes zugestehen muß, so greift sie doch kaum irgendwo über rein literarisches Gebiet hinaus. Ein Bild der Menschheit mit all ihren Blößen, wie es sich in Goethes „Hanswursts Hochzeit" vor uns entrollen sollte, ist das Pandämonium keinesfalls. Auch in dieser Schrift hat Lenz Züge von wahrhaft tragischer Bedeutung mit rein komischen bunt durcheinander gemischt. Er ist sich seiner hohen Begabung, aber auch seiner künstlerischen Inferiorität Goethe gegenüber voll bewußt. Er allein erreicht mit diesem wohl den Gipfel des steilen Berges, aber doch mühsam kletternd, nicht in kühnen Sprüngen wie Goethe. Nachahmer, Philister und Journalisten werden von Lenz echt geniehaft verhöhnt. Vergeblich bemühen sich die Nachahmer, auch auf den Berg hinaufzukommen oder wenigstens durch Steinwürfe die beiden Dichter herabzuholen. Die Journalisten verwandeln sich in Schmeißfliegen, die sich auf Goethe niederlassen, dann wieder in Buben, die ihn am Weiterschreiten verhindern. Eine andere Vision führt uns in den „Tempel des Ruhms". Schon die Bezeichnung der Örtlichkeit erinnert an Pyras frommes Gedicht. Aber da findet sich nichts mehr von dessen barocker Allegoristik, nichts mehr von seiner hohenpriesterlichen Feierlichkeit. Der Ruhmestempel, in den Lenz gerade seine groteskesten Szenen verlegt, ist kein erhabenes Heiligtum mit weiträumigem Tempelbezirk, sondern eine gewöhnliche Kirche mit Pfarrer und Küster. In symbolisch zu deutenden, teils komischen, teils geradezu burlesken Auftritten werden die vornehmsten Repräsentanten der Aufklärungsliteratur einer kulturellen Musterung unterzogen, die die anwesenden französischen Dichter mit Bemerkungen begleiten. So sehr hat sich hier Lenz in seine satirische Rolle eingelebt, daß er sein karikierendes Abkonterfeien der vorgoetheschen Literaturgrößen mit den deutschen Satirikern des 18. Jahrhunderts beginnt. Scharf trifft sein Spott die Empfindlichkeit des Publikums gegen den Stachel der Satire und die daraus erklärliche Zaghaftigkeit und christliche Hypochondrie eines

Gellert. Sehr fein wird die Kunst eines Rabener erfaßt, der sich mit Hilfe eines seinen Zeitgenossen vorgehaltenen Zerrspiegels — gemeint sind Rabeners unpersönliche Typensatiren — der Mißlichkeit einer Personenschilderung getreu nach dem Leben entzieht. Drastisch sticht von dieser Behutsamkeit die Pasquillantenrücksichtslosigkeit eines Liscow und Klotz ab. Weiße wird für sein französisches Wesen, Wieland für seine Unduldsamkeit gegen die Anakreontiker und für seinen jähen Fall aus einer christlich moralisierenden Dichtung in die Frivolitäten der „Komischen Erzählungen" scharf gezüchtigt, J. G. Jacobi wegen seiner anakreontischen Tändelei mit Schmetterlingen und Liebesgöttern gehöhnt. Den ganzen Rokokozauber zerstört das brüske Dreinfahren des jungen Goethe. Der Pfarrer, dem die pikante Erotik Wielands lieber ist als die zerstörende Liebesleidenschaft eines Werther, versinnbildet die bornierte Stellung der zeitgenössischen Orthodoxie zu dem vielumstrittenen Roman. Damit lenkt die Satire allmählich in ihren ernsteren Teil ein, der mit dem Auftreten Lessings, Klopstocks, Herders, Shakespeares und Lenzens selbst beginnt. Was letzterer da von der Dichtung der Zukunft sich erhofft, läuft im Grunde wohl nur auf das poetische Genie-Ideal vom „großen Kerl" hinaus, eröffnet aber zugleich einen tiefen Einblick in Lenzens Seele. Er litt schwer daran, daß er sich nirgends über das Sitten- und Milieustück der Sturm- und Drangepoche wirklich erfolgreich erheben konnte. Werke wie Goethes Werther, Prometheus und Faust waren das Ziel seiner geheimsten Wünsche. Das war das Große, das er, wie es in der Satire heißt, nur ahnen, nicht leisten konnte. So wird diese geradezu das ergreifende Bekenntnis eines mit seiner Zeit und deren Nöten eng verwachsenen Realisten, der aber gleichwohl nach einer idealistischen Großkunst ringt, deren Probleme im Überzeitlichen, wenn nicht gar Metaphysischen liegen. Und noch ein Zug in Goethe blieb Lenz für immer unerreichbar, wie er selbst weiß und im Pandämonium andeutet, dessen ruhige und sichere Art nämlich, alle Probleme auszuschöpfen und ihren Ideen- und Gefühlsgehalt in einer sorgfältig abrundenden Form zu erfassen. Mit seiner an allerhand Einfälle gebundenen, zwischen Tragik und Komik hin- und hergeschleuderten und stets einer auflösenden Selbstironie zuneigenden Genialität sah sich Lenz als bloßer Skizzierer des Lebens dem großen gottbegnadeten Maler Goethe gegenübergestellt.

Auch in der Form einer dramatischen Traumsatire, „Voltaire am Abend seiner Apotheose" (1778), verspottete Heinrich Leopold Wagner sehr lustig den großen französischen Aufklärer, der sich mit Wieland einmal in den Haß der Stürmer und Dränger zu teilen hatte. Mit geschickter Verwertung von Anregungen, die ihm aus Merciers vielgelesenem Roman „Das Jahr 2440" zuflossen, läßt Wagner den gefeierten eitlen Dichter nach der erfolgreichen Aufführung seiner „Irene" in einen totähnlichen Schlaf versinken. Es erscheint ihm der Genius des 19. Jahrhunderts und überreicht dem freudig Überraschten ein Diktionnaire aus dem Jahre 1875. Neugierig schlägt Voltaire den über ihn handelnden Artikel nach. Aber welche Enttäuschung erlebt er daran! Eine vernichtende Kritik über seine Vielschreiberei. Seine Dramen leben nur noch in kommentierten Schulausgaben fort und von dem letzten, der „Irene", ist sogar der Titel verloren gegangen! Leicht zugänglich dem Publikum ist der einst so gefeierte Schriftsteller in einer Anthologie „Esprit de Voltaire", die in zwei zierlichen Duodezbändchen aus seinen Werken alles noch Wertvolle zusammengetragen hat. Da sinkt der große Mann mit dem Ausruf zurück: „Ah Dieux! Vous voulez donc me faire mourir."

Weniger witzig als dieser, wenn auch sachlich kaum zu rechtfertigende Angriff auf Frankreichs führenden Denker ist die Knittelversfarce „Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten", die Wagner 1775 mitten in den Sturm hineinwarf, den das Erscheinen des Werther im Blätterwald der deutschen Journale entfesselt hatte. Allgemein hielt man Goethe selbst für den Verfasser der anonymen Schrift, so daß er sich gezwungen sah, in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" auf Wagners Autorschaft hinzuweisen. Prometheus schickt seinen Sohn Deukalion in die Welt hinaus und sogleich fallen auch die Rezensenten mit ihrem unsinnigen Gekrittel über ihn her; denn sie verfolgen einmal — wie ihnen Hanswurst vorwirft, der die bissigen Verse mit einem Prolog einleitet und mit einem in elsässischer Mundart abgefaßten Epilog beschließt — mit ihrer „schaeuslich Kritik" das Genie und ersticken so „manch Meisterstück". Die literarische Satire läßt sich in dieser Farce sehr wirksam von der Buchillustration unterstützen. Den Reden der Rezensenten gehen kleine Holzschnitte voran, zumeist Tiergestalten, die entweder den Vignetten der einzelnen Zeitschriften entsprechen, wie

z. B. Claudius' „Wandsbecker Bote" durch eine Eule bezeichnet wird, oder die sonst eine boshafte Anspielung auf den einen oder andern Kunstrichter enthalten, der sich über den Werther unliebsam ausließ.

Als sollten alle nur denkbaren Formen der Sturm- und Drangsatire erschöpft werden, schrieb endlich F. M. Klinger unter der Beihilfe Pfeffels und seiner schweizer Freunde Sarasin und Lavater, einen satirischen Roman im altertümlichen Stil des 16. Jahrhunderts: „Plimplamplasko, der hohe Geist (heut Genie)" (1780). Darin ist endlich das kraftgeniale Gebaren der jungen Generation, das übrigens kein zweiter so schrankenlos mitmachte wie Klinger, ihren spottsüchtigen Neigungen selbst zum Opfer gefallen. Denn mit der künstlerisch unbedeutenden Erzählung, die sich zahlreiche Motive aus Wielands „Don Sylvio" borgt und auch mit den grotesken Ungeheuerlichkeiten von Rabelais' „Gargantua" spielt, sagt sich Klinger, der, ähnlich wie Herder, seit Ende der siebziger Jahre über seine Jugendanschauungen hinauszureifen beginnt, von der Großmannssucht der Stürmer und Dränger endgültig los, wenn er auch seine Satire ursprünglich wohl nicht auf den Geist der Geniezeit, sondern nur auf einen seiner unerfreulichsten Vertreter gemünzt hatte: auf den Kraftapostel Kaufmann, der mit seiner Devise „Man kann, was man will, und man will, was man kann" die Machtprotzerei der Epoche am äußerlichsten und widerlichsten zur Schau trug. Plimplamplasko, von seinen Eltern zu einem Kraftmenschen erzogen, erweist sich schon sehr früh durch ein ungebärdiges Betragen als „hoher Geist". Herangewachsen fühlt er sich über alle Leute erhaben, hetzt alle durcheinander und verfolgt die gehässig, die seine Bedeutung nicht anerkennen wollen. Immer mehr wächst sich seine Anmaßung zum Größenwahnsinn aus. Eine Fee zeigt ihm das Bild der Prinzessin Genia, die ihre Hand auch nur dem schenken will, der ein „recht hoher Geist" ist. Diese seltene Frau zu erwerben, zieht nun Plimplamplasko auf Abenteuer aus, gelangt zum Schloß der Geliebten und gewinnt auch das ihm ebenbürtige Weib. Freilich muß er noch Nebenbuhler bekämpfen, die aber mit Hilfe der Fee rasch erlegt werden. Einen davon, den friedfertigen, aber tapfern Puro Senso läßt er wie Prometheus an einen Felsen schmieden, denn in seinem Machtwahn fühlt sich unser Held immer mehr als Göttersohn, wodurch die Parodie auf den Titanismus des Sturms und

Drangs ganz deutlich wird. Durch seine Vereinigung mit Genia König geworden, regiert Plimplamplasko bald so kraftgenial, daß das Volk unruhig wird und er mit seiner Gattin fliehen muß. Die wohltätige Fee hält nun dem saubern Paar seine Narrheit vor und weist ihm in Illyrien Boden an, der aber fleißig bebaut werden muß, wenn er etwas tragen soll. So hat Klinger, ähnlich wie schon in seinem „Leidenden Weib", auch hier gegen die Fährnisse einer wilden, ausschweifenden Jugend ein echt Rousseausches Rezept zur Hand. Der von Plimplamplasko gefesselte Puro Senso aber, oder, unsymbolisch gesprochen, das vernünftige, natürliche Menschentum wird befreit und waltet aufs neue ungestört im Lande.

Der Göttinger Hain.

Der Straßburger Kreis hatte Shakespeares Namen auf seine Fahnen geschrieben und suchte im Drama sein Tätigkeitsfeld; dagegen wählte sich der Göttinger Hain Klopstock zum leuchtenden Vorbild und deshalb vereinigte dieser Dichterkreis auch seine künstlerischen Bestrebungen vorwiegend auf die Pflege der Lyrik. Seit Anfang der siebziger Jahre erwacht an der Universität zu Göttingen, wo bis dahin nur eine „deutsche Gesellschaft" Gottschedsche Traditionen fortgepflanzt hatte, unter der studierenden Jugend neues literarisches Leben. Der Flensburger Pastorssohn Heinrich Christian Boie hatte sich mit dem einstigen Mitglied der Gouéschen Tafelrunde, Friedrich Wilhelm Gotter, einem rührigen Bearbeiter von Lustspielen des Italieners Gozzi und von Komödien und Tragödien der klassizistischen Franzosen, zur Gründung eines literarischen Sammelwerkes zusammengetan, das, nach dem Muster des französischen „Almanac des Muses" eingerichtet, als „Musenalmanach für das Jahr 1770" bei dem Göttinger Verleger Dietrich erschien. Zwar hatte eine berüchtigte Leipziger Nachdruckerfirma dafür gesorgt, daß dieser Boiesche Musenalmanach gleich bei seinem Erscheinen durch einen Leipziger „Almanach der deutschen Musen" Konkurrenz bekam, aber da dieser konservativ bei den literarischen Richtungen der Aufklärung stehen blieb, der Göttinger hingegen sich schon mit dem Jahrgang 1773 der neuen Dichtung zuwandte, die er dann im darauffolgenden Jahrgang mit Beiträgen wie

Goethes „Wanderer", „Adler und Taube" und Bürgers „Lenore" bereits tapfer vertrat, so konnten beide feindlichen Unternehmungen ungestört nebeneinander herlaufen. Freilich hat Boie schon 1775 die Redaktion seines Almanachs niedergelegt und bald darauf seine verdienstvolle Zeitschrift „Deutsches Museum" (1776—1788) eröffnet; aber seine literarische Gründung wurde im Dietrichschen Verlage doch bis zum Jahre 1804 durch Voß, Göcking, Bürger und Reinhard weitergeführt, wenngleich auch Voß seit 1776 dem Göttinger Musenalmanach einen Hamburger im Verlage von C. E. Bohn an die Seite setzte. Dieser Göttinger Musenalmanach wurde nun das Organ einer Anzahl dichtender Studenten, von denen sich sechs an einem schönen Septemberabend des Jahres 1772 in einem bei Göttingen gelegenen Wäldchen zu einem Bunde zusammenschlossen, den sie nach Klopstocks berühmter Ode „Der Hügel und der Hain" kurzweg den „Hain" nannten. Es ging dabei nicht ohne feierliche Zeremonien ab. Die Hüte mit Eichenlaub umkränzt, tanzten die jungen Leute im Mondlicht um einen alten Eichenstamm und gaben sich Bardennamen. Auch in der Folge haben sie immer auf eine festere Verbindung gesehen als sie unter den Halberstädter Genossen oder den Bremer Beiträgern bestand. Sie hatten ihre Statuten, ein Bundesjournal und ein Bundesbuch, letzteres zur Aufnahme der für würdig befundenen Dichtungen. In bezug auf die Charaktere und die Stammeszugehörigkeit der einzelnen Mitglieder war der Hain viel bunter zusammengesetzt als die frühern literarischen Vereinigungen. Neben dem Mecklenburger Voß und dem Schleswig-Holsteiner Esmarch, neben den aus dem Hannöverschen stammenden Hölty und Leisewitz und dem aus Lübeck herübergekommenen Carl Friedrich Cramer, einem Sohn des Bremer Beiträgers, finden wir hier Süddeutsche wie den Schwaben Martin Miller und den Pfälzer Friedrich Hahn. Selbst die Standesunterschiede verwischen sich unter den gleichstrebenden Genossen: Voß, der Sohn eines Schankwirts und Enkel eines Leibeigenen, die Pfarrerssöhne Hölty, Cramer, Esmarch und Miller: sie alle treten als Freunde und Bundesbrüder in voller Ebenbürtigkeit an die Seite der durch Kooptierung in den Hain aufgenommenen jungen Reichsgrafen Christian und Friedrich Leopold zu Stolberg.

Die geistige Physiognomie dieser Dichtervereinigung wurde nach der

einen Richtung durch die grenzenlose Verehrung Klopstocks bestimmt, der im Herbst 1774 dem Bund auch einen Besuch abstattete, und nach der andern Richtung durch die maßlose Verachtung des freigeistigen Voltaire und „Hurendichters" Wieland, dessen „Idris" die Göttinger verbrannten und aus dessen andern Schriften sie sich Fidibusse drehten. Natürlich schlug auch die von Gerstenberg, Klopstock und den Barden geweckte vaterländische Begeisterung in diesem Kreise hohe Wogen. Man trieb sie bis zu einer ans Groteske streifenden Deutschtümelei und huldigte in der Dichtung den fiktiven Gottheiten der Klopstockschen Mythologie und im Leben dem „deutschen Kattenmädchen" mit den blauen Augen und dem vaterländischen Sinn. Die revolutionären Tendenzen des Sturms und Drangs äußerten sich bei den Haingenossen in einer brennenden Freiheitsliebe und in einem glühenden Tyrannenhaß, der sich bei den Brüdern Stolberg bis zu einem wahren Blutdurst steigerte, den allerdings die kluge Frau Rat Goethe gelegentlich eines Besuches der Grafen bei ihrem Sohn mit Rebenblut zu stillen verstand. Zartere Gefühle weckte in den einzelnen Mitgliedern des Bundes die Empfindsamkeit, der sich die lyrisch veranlagten Göttinger natürlich noch weit weniger entziehen konnten, als die dramatischen Stürmer vom Oberrhein. Ein schwärmerischer Freundschaftskult war auch bei ihnen wie bei den Bremer Beiträgern Mode und außerordentlich feinfühlig war ihr Verhältnis zur Natur. Die Vorliebe für sie, auch den Dichtern des Rokoko schon geläufig, vertieft sich in den Herzen dieser Jünglinge bis zu einem sehnsüchtigen Verlangen nach ihr, das uns aus den zahlreichen Bauernliedern der Haingenossen entgegenklingt. Mit Geßner flüchten sie aus der Tageshelle in die lauschige Stille der Mondnacht und öffnen Luna als einer vertrauten Freundin ihr übervolles Herz. Die deutsche Mondscheinpoesie tritt bei den Göttingern in ihre erste bedeutungsvolle Phase. Die Verehrung für deutsches Wesen, deutsche Sitte und deutsche Vergangenheit führte auch im Hain zur Beschäftigung mit der ältern deutschen Dichtkunst und da hat wohl weit mehr als Bodmers Bearbeitung der Minnesänger die irrige Meinung der Zeit, im Minnegesang Reste alter Volkspoesie vor sich zu haben, fast alle Bundesbrüder zu einer Nachahmung dieser mittelalterlichen Kunstlyrik verlockt. Wiewohl das Dichten allen Haingenossen zur Pflicht gemacht wurde, haben nur

einige von ihnen sich einen Platz in der Literatur zu sichern vermocht: außer Leisewitz, dem einzigen Dramatiker des Bundes, nur Voß und Hölty, die Stolberge und Martin Miller.

Unter den Mitgliedern des Kreises verbinden den Mecklenburger Johann Heinrich Voß (1751—1826), den Schwager Boies, noch die engsten Fäden mit den Anschauungsweisen der deutschen Aufklärung. Aus den Hefen des Volkes hervorgegangen, erfuhr er aus dem Munde seines Großvaters, der selbst noch Leibeigener gewesen war, von dem traurigen Los dieser unterdrückten Menschenklasse. Das flößte ihm Abneigung gegen die bevorzugten Stände ein und machte ihn wie Bürger zum Demokraten. In einem Dasein voll Sorge, Mühe und aufreibenden Kämpfen wurde sein Charakter hart und unbiegsam, erhielt aber auch seine Einschätzung von Lebenswerten ihren utilitaristischen Zug. Aus der Überzeugungstreue des Protestanten erwuchs die Ehrlichkeit und Tüchtigkeit seiner Gesinnung, aus der aufopfernden Hingabe an den Lehrberuf seine Pedanterie. Als Voß das norddeutsche Eutin, den letzten Ort seiner Wirksamkeit als Schulrektor, mit Jena und 1805 gar mit dem süddeutschen Heidelberg vertauschte, da konnte die hier herrschende mildere Atmosphäre sein geistiges Wesen nicht mehr wandeln. Sie hat ihn vielmehr nur in neue Kämpfe gestellt. Ohne Verständnis für die religiösen Bedürfnisse der feiner organisierten Künstlerseelen bekämpfte er jetzt den Übertritt seines Freundes Stolberg zur römischen Kirche und die katholisierenden Neigungen der Romantiker als eine über das deutsche Vaterland heraufziehende Gefahr.

Nicht die reine Lyrik, die subjektivste aller poetischen Kategorien, wird das geeignete Feld für das poetische Talent eines solchen Mannes sein. Voß hat hier den Mangel an zarter Empfindung immer durch die Korrektheit der Form zu ersetzen gesucht. Er zählt gleich Ramler zu den stärksten formalen Talenten unserer Literatur. Doch fehlt ihm, wie dem gefeierten deutschen Horaz der friderizianischen Zeit, jedes Gefühl für die innere Affinität von Gehalt und Form. Er besingt in Asklepiadeen ebenso unbedenklich einen Pfeifenkopf, wie auch Ramler seine antikisierende Kunst einem zur Reife gelangten Granatapfel weihte. Von Klopstocks schwungvoller Poesie wurde natürlich auch Voß wie alle Haingenossen eine Zeitlang gefangen genommen; aber erst nach seiner Abkehr vom hochgeschraubten Odenstil fand auch er für sein lyrisches

Talent in leichthin gesungenen und gereimten Liedern einen glücklichen Ausdruck. Sie befassen sich mit dem Landvolk, das Voß von Jugend auf beim Schnitt, bei der Heuernte, beim Flachsbrechen und Flachsspinnen, aber auch beim fröhlichen Tanz in der Dorfschenke beobachtet hatte. Von diesem muntern Kleinleben hält er trotz anakreontischer Schönfärberei realistische Bilder fest, wie man sie in der vom Göttinger Hain so reich gepflegten Bauernlyrik sonst kaum findet. In diesen Gedichten nähert sich eben Voß der poetischen Kategorie, die seine Meisterleistungen umfaßt: der deutschen Idylle.

Gleichzeitig mit dem Maler Müller hat er die Idylle aus Geßners schäferlichen Utopien in das wirkliche Leben der Gegenwart verpflanzt. Aber der Maler Müller raubte der Idylle mit den derb-realistischen Zügen, die er in sie trug, auch den poetischen Schmelz. Er wählte wohl wie der Schweizer als Form für die Idylle die Prosa, aber ohne den fein empfundenen Rhythmus, auf den sie jener abgestimmt hatte. Erst bei Voß kehrt wieder Gemüt, Gefühlswärme und lyrische Stimmung in die Idylle ein. Und auch ihre Form wird hier trotz des realistischen Gehaltes der Erzählung durch die Klassizität des Versmaßes wieder in die poetische Sphäre gehoben. Nicht auf alle seine Idyllen hat Voß den im hüpfenden Takt des Hexameters behaglich sich fortspinnenden und mit reichem Beiwörterschmuck ausmalenden Erzählerstil Homers übertragen. Gerade für die Idyllen, die uns wie so manche seiner Lieder das norddeutsche Landvolk in seiner Tätigkeit, seinen Sorgen und Freuden zeigen, wählt er wohl auch den Hexameter zum Versmaß, aber als erzählende Form meist den Dialog, der zu direkter Charakteristik zwingt und die bequeme Einschaltung von lyrischen Einlagen gestattet. In prächtigen Genrebildern, die nur wenig Spuren idealisierender Retouche verraten, belauschen wir hier einzelne Typen aus dem niedersächsischen Bauernvolk bei ihrer täglichen Berufsarbeit: die singende Wäscherin auf der Bleiche, die Stickerin am Nähramen, die Pferdeknechte auf der Hutweide, Bursch und Dirne bei der Heumahd, die Kirschenpflückerin auf dem Baume. Alte Familienerinnerungen liefern den Stoff zu einem besonderen Idyllenzyklus „Die Leibeigenschaft", wo wir erst der gereizten Stimmung der geknechteten Unfreien begegnen, dann aber auch wieder an den jauchzenden Freuden der freigelassenen Bauern teilnehmen. Und liebevoll wie das nie-

dere Volk, dessen Vorstellungsleben hier der Dichter bis in die mystischen Abgründe des Aberglaubens hinab begleitet, ist auch die Natur in diesen Idyllen gezeichnet: das fruchtbare norddeutsche Flachland mit seinen Äckern, Triften und Seen. Wir fühlen die taufrische Luft des Morgens, die sommerliche Schwüle des Mittags, die erquickende Kühle des ländlichen Feierabends; wir hören Sensen klirren, Grillen zirpen, Frösche quaken, die Rohrdommel schreien und wogende Binsen rauschen. Wenn Dramatiker des Sturms und Drangs, wie Wagner und Müller, in ihren Dichtungen gelegentlich süddeutsche Mundarten mit anklingen ließen, so ist Voß hierin viel weiter gegangen. Er hat nicht nur in seine hochdeutschen Gedichte dann und wann einen niederdeutschen Ausdruck mit aufgenommen, sondern regelrecht in plattdeutscher Mundart geschrieben und damit der norddeutschen Dialektdichtung des 19. Jahrhunderts die Wege geebnet.

Glänzender noch als in diesen Schilderungen des tätigen Landvolks zeigt er sich in den Idyllen, wo er die Freuden seiner stillen Häuslichkeit und seines ungetrübten Eheglücks in poetischer Rückerinnerung genießt. In dem Zyklus „Luise" hat er 1795 nicht gerade glücklich drei selbständige und nacheinander entstandene Idyllen vereinigt, nachdem er durch eine Umarbeitung auch ihren Text schon geschädigt hatte. Eine „Handlung" dürfen wir in diesen Erzählungen, wo alles, um mit Jean Paul zu sprechen, auf „geistiges Nestmachen" ankommt, natürlich nicht suchen. Hier wird nicht aufgebaut und fortgebaut, sondern ausgebaut. Wie Thümmel in seiner „Wilhelmine" hat Voß zum Schauplatz seines Gedichtes das evangelische Pfarrhaus gewählt. Der Geburtstag von Luise, der einzigen Tochter des Pfarrers von Grünau, der Besuch ihres Bräutigams und endlich ihre Hochzeit: das sind die einzigen Ereignisse, die einige Bewegung in die Ruhe des ländlichen Milieus hineintragen. Und dieses mit der Liebe eines niederländischen Feinmalers zu zeichnen, hat Voß sein ganzes Können aufgeboten. Aus dem schattigen Grün uralter Linden taucht das Pfarrhaus vor uns auf mit seinem geräumigen Hofe, auf dem sich die Haustiere mit dem Federvieh tummeln. Wir gewinnen Einblick in die traulichen Räume der schmucken Pfarrwohnung mit ihren schweren, gebohnten Barockmöbeln und als rechter „Töpfelgucker" verfolgt der Dichter auch die Arbeit der Frauen in der Küche und Kammer. Um das Pfarrhaus

aber dehnt sich wieder das norddeutsche Flachland, dessen Naturschönheit erst Voß in seinen Idyllen und Stolberg in seinen Abendliedern für unsere Literatur entdeckt haben. Der Hexameter mit seiner ausladenden Breite erhöht die behagliche Stimmung des Werkes. Bisweilen wird freilich unfreiwillige Komik erzielt, wenn der Pfarrer im Tonfall des heroischen Versmaßes seinen Kindern eine gesegnete Mahlzeit wünscht oder die Herrlichkeit eines aufgetischten Gerichtes preist. Aber an solche Widersprüche zwischen feierlicher Form und banalem Inhalt war man durch die Travestie und komische Romanze gewöhnt. Auch verträgt eine Idylle, die uns so tief in die Alltäglichkeiten eines kleinbürgerlichen Haushaltes einweiht und frommen Ernst mit kernigem Humor mischt, solch parodistische Züge. Auch damit, daß gerade die Heldin für ein Landmädchen etwas zu zart geraten ist, und daß in den realistischen Schilderungen hie und da ein Rokokoschnörkel angebracht wird, müssen wir uns abfinden in einer Zeit, wo sich Empfindsamkeit und Anakreontik noch überall paaren. Einzuschränken ist auch der gegen die Idylle so oft erhobene Vorwurf der Hausbackenheit, den man mit Voßens besonderer Vorliebe für Tafelfreuden begründet. Die leckere Ausmalung kulinarischer Genüsse läßt sich jedenfalls aus seiner Idylle ebensowenig hinwegdenken, wie das aus der Küche stammende oder in die Küche weisende Requisit aus einem flämischen Stilleben.

Da die Idyllen der „Luise" durch Überarbeitung und Zusammenfassung an innerer Ausgeglichenheit und künstlerischem Werte ohne Frage gelitten haben, muß „Der siebzigste Geburtstag" (1780), an dem sich die korrigierende Hand des Dichters weniger vergriff, als seine poetische Höchstleistung gelten. Wie wundervoll wirkt hier der Kontrast zwischen dem eisigen Schneesturm des nordischen Wintertages und der behaglichen, wohlgeheizten Küsterswohnung mit dem schlummernden Greis im Lehnstuhl und der geschäftigen Hausfrau, die die letzten Vorbereitungen zum Empfang ihrer lieben Gäste trifft. Mit erstaunlich feiner Beobachtung ist auch hier wieder das altväterisch ausgestattete Interieur des Hauses geschildert — wir fühlen, daß der Dichter ein Reich durchschreitet, das die Sorge und das Glück seines eigenen Lebens war — und die Küstersfrau mit ihrem Zartgefühl für den Gatten und ihrer unendlichen Liebe für die Kinder ist wohl eine der schönsten Gestalten aus der deutschen Dichtung des Sturms und

Drangs. Mehr noch als durch seine Idyllen wurde Voß der Mit- und Nachwelt durch seine berühmte Homerübersetzung bekannt. Durch sie ist Bodmers Versuch einer Homerübertragung in Herametern und Fritz Stolbergs Übersetzung der Ilias im gleichen Versmaß sowie Bürgers Versuch einer Verdeutschung des griechischen Epikers in fünffüßigen Jamben ganz in den Schatten gestellt worden. Am besten gelang Voß die Übertragung der Odyssee (1781). Hier kam ihm seine Veranlagung für das Idyllische und seine Vertrautheit mit allem Maritimen sehr zugute. Mit der Übersetzung der Ilias (1793) hatte er weit weniger Glück und das pedantische Feilen, das schon den Idyllen der „Luise" so starken Eintrag getan, schädigte auch die späteren Auflagen der Odyssee.

Auch einen jener früh Dahingegangenen, über deren weitere Entwicklung man so gern prophezeit, hatte der Hain in seinen Reihen: den schon im Alter von 28 Jahren an der Schwindsucht verstorbenen Pfarrerssohn Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748—1776). Mit einer ausgesprochen lyrischen Veranlagung, zu der ihn seine zarte Gemütsverfassung wie sein lebhaftes Naturempfinden vorherbestimmte, verband er eine starke Neigung zum satirisch-parodistischen Genre, die ihn den Gleim, Schiebeler, Raspe und Löwen eine Zeitlang auf dem abschüssigen Pfade der komischen Romanze folgen ließ. Seine Begabung war überhaupt fremder Einwirkung leicht zugänglich. Klopstock übte mit seiner Hymnen- und Odendichtung einen unwiderstehlichen Zwang auf ihn aus, Kleist und Geßner leiteten ihn auf seinem künstlerischen Entwicklungsgange und die Beschäftigung mit der älteren deutschen Literatur regte ihn zu Nachbildungen des Minnegesanges an. Deutlicher als an einem anderen Dichter dieser Jahre läßt sich gerade an Hölty erkennen, wie sich um diese Zeit die in der Lyrik immer noch übermächtige anakreontische Tradition mit den Elementen neuer Empfindungs- und Kunstweisen zu verschmelzen sucht. Überkommenes empfängt hier beim Durchgang durch ein künstlerisches Temperament seine neue subjektive Färbung und seelische Vertiefung. Denn ein künstlerisches Temperament von bester Eigenart war Hölty trotz allem. Er ist der Melancholiker des Göttinger Hains. Sein Leben war beständig von der Nähe des Todes umschattet. Und dies Gefühl verleiht seiner Dichtung Echtheit und Ursprünglichkeit selbst dort, wo sie sich,

wie in den Elegien auf einen Dorf- und einen Stadtkirchhof oder in der „Elegie bei dem Grabe meines Vaters", eng an die stimmungsverwandte Kirchhofspoesie des Engländers Gray anlehnt. Aber nicht ohne seelische Wallungen machte sich der Dichter allmählich mit dem Gedanken frühen Sterbens vertraut. Die Lebensfreude der Jugend klammerte sich heftig an die Schönheit der Welt. Wenn er in „der Kindheit werdenden Dämmerung" hinter sich noch den hallenden Fußtritt des Todes hörte und sich später einmal wehmütig einem Blütenblatt vergleicht, das der Nordwind dem Rosenstock entrissen, um schließlich den Tod als Friedensboten herbeizurufen, so merken wir an diesem Schwanken der Gefühle zwischen grausigem Schauer, stiller Resignation und heißer Sehnsucht den schweren Kampf dieser Seele gegen die vorzeitige Zerstörung. Und dieser Kampf ist Höltys tiefstes Erlebnis. Er spricht sich in seinen Gedichten in einer merkwürdigen Vermengung von Dur- und Molltönen aus, in einem sprunghaften Wechsel von Lebensbejahung und Todesahnung und von diesem Erlebnis getragen wird auch die der damaligen Lyrik ganz geläufige Aufmunterung zum Genuß, so lang man noch genießen kann, in Höltys „Lebenspflichten" („Rosen auf den Weg gestreut, Und des Harms vergessen") trotz der Ausstattung mit typisch anakreontischem Requisit, ein Ruf von persönlichstem Impulse.

Von den beiden Grafen Christian (1748—1821) und Friedrich Leopold zu Stolberg (1750—1819), die als hohe Standespersonen dem Hain eine besondere Folie gaben, kommt als Dichter nur der letztere in Betracht. Eine vornehme Natur von feinster Bildung, begann Fritz Stolberg nach den hohen Hitzegraden seiner revolutionären Jugend, die ihn Goethe so nahe brachte, in der eisigen Atmosphäre des aufgeklärten Protestantismus zu frösteln und flüchtete 1800 zur Erbitterung seines Freundes Voß in den Schoß der katholischen Kirche. Ziel- und steuerlos ließ sich auch Stolbergs Begabung von den damaligen Literaturströmungen dahintreiben. Er zollte der Balladendichtung im Stile Gleims und Bürgers Tribut, huldigte dem Minnegesang, ahmte Lavaters Schweizer- und Claudius' Wiegenlieder nach, schrieb Rundgesänge nach Art Hagedorns, bereicherte zu einer Zeit, wo das geheime Gesellschaftswesen Mode wurde, die bereits vorhandene Freimaurerlyrik mit neuen Freimaurerliedern, löste typische Anakreon-

teen in empfindsame Töne auf oder verbrämte sie mit volksliedmäßigen Zügen; später wandelte er sogar in den Bahnen der Klassiker. Und doch wies ihm mitten in diesem allseitigen Abirren immer wieder Klopstocks Dichtung mit ihren andachtsvollen Schauern, ihrem tränenseligen Gefühlsüberschwang, ihrer vaterländischen Begeisterung und barocken Vorliebe für nordisch-keltische Mythologie eine sichere Bahn. Und neben Klopstock hat der junge Goethe mit seinen freien Rhythmen der schwankenden Kunst des Freundes eine Stütze geboten. Aber Stolberg besaß nicht die Ursprünglichkeit eines Claudius, nicht die Innigkeit und Gemütstiefe eines Hölty, von der dessen Lyrik trotz allem Angelernten doch ihre persönliche Note empfängt. Er blieb zeitlebens der durchschnittsmäßige Epigone. Er hat in pathetischen Versen die Sturm- und Drangmotive des Göttinger Hains, die Freiheits- und Vaterlandsliebe und den Tyrannenhaß bis zur Übertreibung gesteigert, ohne damit aber auch nur im entferntesten eine künstlerische Wirkung zu erzielen, wie sie ihm in einigen andern Gedichten, die ähnliche Motive weit gemäßigter behandeln, ja zweifellos gelang: so in seinem „Lied eines deutschen Knaben" („Mein Arm wird stark, und groß mein Mut"), im „Lied eines alten schwäbischen Ritters an seinen Sohn" („Sohn, da hast du meinen Speer") oder in dem von Heimweh erfüllten „Lied eines deutschen Soldaten in der Fremde" („An's ferne Ufer hingebannt"). Im sinnigen Erfassen der Natur und in der frommen Hingabe an sie wird Stolberg von Hölty und gar von Claudius weit übertroffen. Ein Gedicht wie „Der Felsenstrom", das doch sicher durch „Mahomets Gesang" und den „Gesang der Geister über den Wassern" nicht minder angeregt wurde als durch den Anblick tosender Wasserfälle in der Schweiz, zeigt auch den beträchtlichen Abstand von der Fähigkeit des jungen Goethe, eine gefühlsmäßig erfaßte Idee restlos in naturhaftem Sehen aufgehen zu lassen. Eine Steigerung oder Vertiefung des Naturgefühls der Haingenossen bedeutet Stolbergs Dichtung daher keinesfalls. Er steht in dieser Hinsicht noch immer zu stark im Banne des Rokoko. Auch seinen Naturbildern fehlt noch die optische und seelische Zusammenfassung des einzeln Geschauten zum Totaleindruck, die Einkleidung in den Zauber der Stimmung. Aber den Bereich der damaligen Naturanschauung hat Stolberg sicher erweitert. Er hat den Blick der Zeitgenossen über das Flachland hinaus

auf das offene Meer gelenkt, dem er Sommers und Winters, bei Windstille wie schäumender Brandung stets neue Reize abgewinnt.

Als Göttinger Student und Mitglied des Hains war der Siegwartdichter, der schwäbische Pfarrerssohn Johann Martin Miller (1750 bis 1814), ein fideler Geselle und skrupelloser Herzenbrecher, in reiferen Jahren aber ist er als Gymnasiallehrer und Prediger zu Ulm ein entsetzlicher Philister geworden, der, wenn er rauchte, sogar die Liebkosungen seiner Frau abwehrte aus Angst, es könne ihm darob die Tabakspfeife ausgehen. Wer so endet, kann nie echtes Künstlerblut in seinen Adern gehabt haben. Miller war denn auch im Grunde ein nüchterner Mensch, der sich aber in der Lyrik wie im Roman den herrschenden Moderichtungen anzupassen verstand. Die Mache wird dabei freilich überall sichtbar. Am glücklichsten ist er noch im leichten, sangbaren Lied, im Gesellschafts- und Scherzlied und das beste dieser Art „Die Zufriedenheit" („Was frag' ich viel nach Geld und Gut") hat ihn auch bis zum heutigen Tag überlebt. Dagegen fehlt seinen Bauerliedern jede Naturwüchsigkeit. Sie tragen alle den Stempel der Empfindsamkeit und vermeiden derbere, ländliche Züge. Geradezu als unfreiwilliger Parodist aber wirkt Miller, wenn er sich bei seinen Nachbildungen des Minnegesangs auch an Walthers schönem Gedicht „Unter der Linde" vergreift. Da gibt sich das Mädchen dem Ritter erst nach längerem Sträuben hin, als ihr dieser, wie ein echter Sohn der Empfindsamkeitsepoche, beim Gesang der Nachtigall von Not und Sterben spricht! Das Motiv aus der alten Nonnenklage der Limburger Chronik:

Gott geb ihm ein verdorben jahr
Der mich macht zu einer nunnen

hat Miller in seinen Nonnenliedern abgewandelt. Die Stürmer und Dränger, freiheitsbegeisterte Schützer der Unterdrückten und Apostel von Rousseaus Naturevangelium, hatten natürlich auch für die um die Rechte der Natur betrogenen Klosterfrauen ihr Mitgefühl bereit. Der Nonne, in deren Zelle die Lockungen der Welt dringen, begegnen wir auch in den dramatischen Dichtungen der Leisewitz und Sprickmann.

Selbst kein Mitglied des Hains, aber doch mit den Brüdern des Bundes befreundet, war eine der liebenswürdigsten Gestalten unserer Literatur, der Schleswig-Holsteinsche Pfarrerssohn Matthias Clau-

dius (1740—1815). In dem idyllisch gelegenen Städtchen Wandsbeck bei Hamburg hat der ungemein genügsame und bescheidene Mann als Hausvater einer kinderreichen Familie zeitlebens das deutsche Philistertum in seiner edelsten Art verkörpert. Ein kindlich-frommes Gemüt, hielt er in einer Zeit der Gegensätze und Wandlungen immer die geradeste Linie der Entwicklung ein. Seine zur Mystik neigende Religiosität, die ihn für Tauler schwärmen ließ, für Angelus Silesius und den französischen Theosophen St. Martin, führte ihn an der Klippe der Orthodoxie und des Rationalismus gleich sicher vorbei. Seine streng konservative, monarchische Gesinnung verwehrte ihm den flammenden Fürstenhaß der Hainbündler und die lohende Begeisterung eines Klopstock für die französische Revolution, trieb ihn aber schließlich in die Arme der Reaktionäre, wie ihn seine religiöse Gesinnung später auch zum Gegner der Philosophie eines Kant und der Weltanschauung unserer Klassiker machte. Aber als Claudius 1771 die Redaktion des vom Übersetzer Bode begründeten „Wandsbecker Boten" übernahm, hielt er es noch durchaus mit der aufstrebenden Zeit. Das Journal war, soweit es neben politischen Nachrichten auch kritische Artikel und poetische Beiträge brachte, ein Organ der Geniebewegung, das unter vielen andern Herder, Goethe, Bürger, Hölty und die Stolberge zu seinen Mitarbeitern zählte. Claudius selbst hat hier wohlwollend den Götz und Werther besprochen, aber auch den übrigen Genies, wenn sie es nur nicht gar zu toll trieben, gerecht zu werden versucht, wie er auch ganz in deren Sinne Wieland als Jugendverführer und Jugendverderber ablehnte.

Seine Werke, die er nach dem Eingehen seiner Zeitschrift unter dem Titel: „Asmus, omnia sua secum portans oder sämmtliche Werke des Wandsbecker Bothen" von 1776 bis 1802 gesammelt herausgab, verraten ein zwar begrenztes, aber echtes und tiefes dichterisches Talent, dem wie Hamann, Herder, Hippel und Jung-Stilling Bibel und Kirchenlied feste Grundlagen der religiösen und künstlerischen Bildung sind. Über die spielerische Anakreontik erhob sich Claudius' Lyrik verhältnismäßig rasch. Sie hat sich bei ihrer konstitutiven Schlichtheit und Ursprünglichkeit aber auch nie recht auf den Ton Klopstockscher Empfindsamkeit oder gar seraphischer Verstiegenheit stimmen lassen. Bei aller Innigkeit haftet ihr der Schollengeruch des weiten flachen und fruchtbaren Hol-

steiner Landes an, dessen herbe Schönheit Claudius in ihrer Totalität gesehen und in den feinen Impressionen seiner Naturbilder aufgefangen hat, die bereits alle Nuancen atmosphärisch-toniger Färbung nachempfinden. Hier sind wir über die an klaren Einzelheiten haftende Landschaftsschilderung des Rokoko bereits weit hinausgekommen. In seinem wundervollen „Abendlied" („Der Mond ist aufgegangen") sieht er die dunkle Woge des Waldes und den aus den Wiesen aufsteigenden Abendnebel, fühlt er die berauschende Stille, in die die Welt nach ihrem Tagwerk zurücksinkt; in einem andern Liede kämpft wieder der brauende Morgennebel mit der aufgehenden Sonne. Tief hält den Dichter immer die Pracht des gestirnten Nachthimmels gefangen, mag sie sich ihm nun beim magischen Licht des Mondes zeigen oder verblassend zu den zarten Tinten der Dämmerung bei „leisem Tagverkünden". Claudius ist am stärksten dort, wo er seine Kunst dem Idyllisch-Kleinen weiht. Wie innig kann sich dieser Mann in die Seele des Kindes versenken, wenn er seine Wiegenlieder singt, wie lebt er sich in die Denk- und Empfindungsweise des schlichten Mannes ein, wenn er in launigen Epigrammen Hinz und Kunz miteinander debattieren oder in größeren Gedichten voll volkstümlichen Humors Herrn Urian seine Reise schildern läßt oder wenn er den Kampf Davids mit dem Riesen Goliath zu unaufdringlicher Volksbelehrung ausmünzt. Gegen diese dem gemeinen Mann ganz mundgerechte, drastische Erzählungskunst erscheint auch Gellert noch berechnend, kühl und steif.

Mit ganzer Seele hing Claudius an der ländlichen Natur. Unermüdlich feiert er in Bauerliedern das beneidenswerte Leben des Landmanns, seine Zufriedenheit und Genügsamkeit. Und mag auch diese Lyrik von einer realistischen Auffassung des dörflichen Milieus und bäuerlichen Tagwerks noch weit entfernt sein, man merkt ihr doch an, daß hinter ihr ein Dichter steht, der selbst in der Landwirtschaft aufging und mit dem Landvolk Freude und Leid zu teilen gewohnt war. Auch die vom Göttinger Hain so eifrig gepflegte patriotische Gesinnung hat in Claudius' biederer Natur ihren Widerhall gefunden, wenn auch nicht so stürmisch wie häufig dort, wo die vaterländische Phrase in dieser Zeit den Mangel an wahrem völkischen Empfinden verbergen muß. In seinem geselligen Rheinweinlied („Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher") hat unser Dichter die Glut der deutschen Rebe besungen und

in seinem prächtigen Neujahrslied, aus dem nach einigen Änderungen die wohlbekannte Weise: „Stimmt an mit hellem hohen Klang" geworden ist, einen kerndeutschen Volksgesang geschaffen.

Wie Claudius kein Mitglied des Hains, aber doch mit diesem durch hundert Fäden verbunden, war der in der Sylvesternacht von 1747 auf 1748 zu Molmerswende geborene Pfarrerssohn Gottfried August Bürger. Man kann sich kaum größere Gegensätze denken als das genügsame selbstzufriedene Naturell des Wandsbecker Boten, sein ungetrübtes Familienglück und Bürgers, von den schwersten Seelenstürmen gepeitschtes und zerrüttetes Dasein. Sittliche Schwäche, die der angeborenen elementaren Sinnlichkeit den Sieg nie allzuschwer machte, hat hier im Verein mit unverschuldeten Lebenshärten jenes traurige Schicksal gezeitigt, das gewiß Bürgers dichterische Begabung in ihren wundervollen Tiefen weckte, aber am Ende doch auch gänzlich zermürbte. Eine lockere Erziehung brachte den Jüngling bald auf abschüssige Bahnen. Das sittenlose Treiben im Hause Klotzens zu Halle und das noch sittenlosere in der Familie von dessen Schwiegermutter zu Göttingen trieb den noch ungefestigten Studenten in einen Sumpf, aus dem er sich nur langsam wieder herausarbeitete. Dann folgten die zwölf bittern Jahre in Altengleichen, die Bürger als Amtmann unter dem beständigen Drucke lästigster Arbeit und den Schikanen einer übelwollenden Patronatsherrschaft verbringen mußte. In diesem reizlosen Leben ist selbst die Ehe, oft ein rettender Hafen aus den Stürmen sittlicher Bedrängnis, diesem Manne zum Verhängnis geworden. Wie sein unglückseliger Schicksalsgenosse Matthias Sprickmann verleiht Bürger dem auch von Goethe für seine „Stella" aufgegriffenen tragischen Motiv der Doppelliebe in einer richtigen Doppelehe grauenvolle Wirklichkeit. Als Gatte der ihm seit 1774 angetrauten Amtmannstochter Dorette Leonhart unterhält er gleichzeitig zu deren Schwester Auguste jahrelang die intimsten Beziehungen, bis er 1785 nach dem Tode seiner Frau das Verhältnis legitimieren kann. Von da ab entwickelt sich sein Leben wie das eines Fluchbeladenen. Schon 1784 hatte er sich als Privatdozent an der Universität zu Göttingen niedergelassen. Aber die zehn Jahre, die er hier bis zu seinem 1794 erfolgten Tode verbrachte, waren nicht glücklicher als die zu Altengleichen. Die finanziellen Sorgen verfolgten ihn auch hier bis an sein

Lebensende und an Stelle der Mißgunst einer Adelsherrschaft trat die liebloser Kollegen. Den ärgsten Streich aber spielte ihm wiederum sein liebebedürftiges Herz. Eine dritte Ehe, die der alternde Mann nach dem frühen Ableben seiner zweiten Frau mit der jungen Schwäbin Elise Hahn einging, belastete ihn bald auch noch mit der Schmach des betrogenen Gatten und mußte geschieden werden. Zu diesem, die Schaffenskraft Bürgers lähmenden Schicksalsschlag gesellte sich alsbald ein zweiter. Im Januar 1791 fällt Schiller in einer anonymen Rezension der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung sein vernichtendes Urteil über Bürger als Dichter. Diese Rezension, taktlos wegen ihrer offenkundigen Anspielungen auf Bürgers Privatleben und einseitig wegen der dogmatischen Engherzigkeit des Klassikers, der um diese Zeit nach eigenen harten Kämpfen zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit bereits das ethisch-ästhetische Ideal von der Einheit des moralischen Charakters vertritt, verlangt von den Werken eines Dichters, daß sie ein Abglanz der zur reinsten und herrlichsten Menschheit veredelten und hinaufgeläuterten Individualität ihres Schöpfers seien. Diese, ohne jedes Verständnis für volkstümlich-realistische Kunst vertretene Forderung traf natürlich Bürgers Lebensnerv und ließ den Dichter an seinem inneren Werte verzweifeln. Rein ästhetisch genommen läßt sich Schillers Ansicht ja aus seiner damaligen Geisteshaltung begreifen. Aber nie sollte sein abfälliges Urteil über Bürgers Naturalismus damit gerechtfertigt werden, daß der auf den ätherischen Höhen des Klassizismus angelangte Kritiker in dieser Rezension eben auch über seine eigene, Bürger oft allzuplump nachhinkende Jugendpoesie den Stab brechen wollte. Denn als Prügelknabe für die wohl verheißungsvolle, aber noch unreife Lyrik des jungen Schiller ist uns doch die urwüchsige Kunst des eigentlichen Schöpfers unserer Ballade zu gut.

Wie der Name Voßens dauernd mit der deutschen Idylle verknüpft ist, so der Bürgers mit der deutschen Ballade. Sie aus den Niederungen der tragikomischen Romanze zur höchsten künstlerischen Vollendung emporgehoben zu haben, ist dieses Dichters größtes Verdienst. Zwar hat auch Bürger den Sprung, mit dem er über die gewaltige Kluft hinwegsetzte, die zwischen der wahrhaft dämonischen Wucht seiner Meisterballaden und der flachen Bänkelsängermanier der Gleim und Schiebeler lag, nicht ohne jeden Anlauf getan, aber dieser Anlauf war

doch recht kurz. Und wo sich der Dichter in seiner ältesten Lyrik wie in dem bekannten Trinklied („Herr Bacchus ist ein braver Mann") oder in dem Gedicht „Prinzessin Europa" travestierend an Stoffe der antiken Mythologie heranwagt, und zwar noch ganz im herkömmlichen Tone des Bänkelsängerliedes, oder wo er einige Jahre später die burleske Behandlung auch auf die christliche Mythologie überträgt, wie in den lustigen Versen von der „Frau Schnipps", da hat er doch auch aus dieser absterbenden literarischen Richtung künstlerisch herausgeholt, was überhaupt aus ihr herauszuholen war. Das zeigt vor allem die muntere Ballade „Die Weiber von Weinsberg", der eine mehrfach überlieferte und auch von Chamisso dichterisch verwertete alte Sage zugrunde liegt. Der spielerisch-tändelnde Geist des Rokoko, der sich in der komischen Romanze auch der balladesken Stoffbehandlung bemächtigt hatte, weicht nun in Bürgers Schaffen mehr und mehr dem großartigen Ernste, den Percys Sammlung altenglischer Volkspoesie damals in die deutsche Dichtung hineintrug. Mit der 1773 entstandenen und im Göttinger Musenalmanach auf 1774 erschienenen „Lenore" hat unsere Balladendichtung bereits ihr unvergängliches Meisterstück erhalten.

Eine uralte Sage, die ihm noch in den Bruchstücken eines heut verschollenen Spinnstubenliedes entgegentrat, hat der Dichter hier mit großartiger Gestaltungskraft in ganz neue künstlerische Formen gebannt. Mit der Gegenwartsfreude der Lenz und Wagner verknüpfte er die nicht allein im deutschen Volke heimische Vorstellung, daß sich der tote Geliebte nachts die Braut heimholt, mit den historischen Ereignissen der jüngsten Vergangenheit, mit der Prager Schlacht und dem Hubertusburger Frieden. Damit erhält die Erzählung eine aktuelle Schlagkraft, der sich die Gemüter der Zeitgenossen nicht entziehen konnten. Eine deutsche Kleinstadt, in die das sieggekrönte Heer begrüßt und bejubelt zurückkehrt, wird Ausgangspunkt einer Handlung, die sich allmählich nur und zwanglos in die düstern Regionen des Geisterreichs verliert. Starke Kontraste tragen eingangs der Ballade Erregungs- und Ruhepunkte in die Erzählung: Die Freude der Städter und Lenorens banges Suchen nach dem ausgebliebenen Bräutigam, die Verzweiflung des Mädchens und die tröstenden Worte der Mutter, dann die Stille des Abends mit den heraufziehenden Sternen als stim-

mungsvolle Vorbereitung für das Erscheinen des Gespenstes, endlich der sausende Ritt durch die mondhelle Nacht. Wohl jagt uns hier der Dichter mit grandioser Phantasie durch den weiten Weltenraum, aber wir verlieren dabei das reitende Paar und seine fahl erleuchtete Umgebung nicht aus den Augen. Wir hören unter den Hufen des Rosses die Brücken donnern, wir sehen den Leichenzug mit Sarg und Totenbahre, das Hochgericht mit dem Rade und immer wieder markiert der wirkungsvolle Kehrreim:

„Haho! haho! ha! hopp, hopp, hopp!
Fort ging's im sausenden Galopp"

das Tempo des rasenden Rittes. Durch eine hochdramatische Steigerung, die besonders mit der Einführung des echt volkstümlichen Zwiegesprächs erzielt wird, erhält die Dichtung ihre hinreißende Gewalt und mit den ausgesuchtesten Mitteln poetischer Ton- und Stimmungsmalerei sind uns die gespenstigen Vorgänge in ihrer schaurigen Gräßlichkeit zu Bewußtsein gebracht. Mögen auch solch spannende Effekte dem schlichten Volksliede, dem Bürger in seinen Balladen doch nachstrebte, nicht gemäß sein, sicher ist das Volk für allergrellste künstlerische Ausdrucksweisen sehr empfänglich und sie stören auch nicht in einer an echter und tiefst empfundener Poesie so reichen Dichtung. Freilich führte diese unbedenkliche Auswertung effektvoller Stilmittel den Dichter geradenwegs zu einer Ballade wie der vom „Wilden Jäger" (1785), die sehr glücklich die uralte germanische Volkssage mit lokalen Harzsagen und das von Bürger immer meisterlich behandelte Motiv des sausenden Rittes mit echt geniehafter Empörung gegen das gewalttätige Junkertum verbindet, aber mit ihrer etwas ausgeklügelten Komposition und ihrem Übermaß an onomatopoetischer Ausmalung doch schon den Eindruck eines Virtuosenstückes hervorruft. Daß indessen Bürger auch ohne Zuhilfenahme gröberer Kunstmittel eine schlichte Erzählung von packender Wirkung gestalten konnte, zeigt uns seine schöne Ballade „Die Kuh" (1784). An die elementare Gewalt der „Lenore" reicht freilich nur noch eins seiner Gedichte heran: „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" (1781). Das im Sturm und Drang so beliebte Thema von der Kindesmörderin und der Gewissenlosigkeit adeliger Verführer ist hier mit einem so starken, auch vor naturalistischer Kraßheit nicht zurückschreckenden Wirklichkeitssinn behandelt, daß man

sich bei der einprägsamen Wucht dieser Ballade unwillkürlich an die bürgerliche Tragödie jener Zeit erinnert fühlt. Nur entrückt auch hier der Dichter die Handlung aus der Alltagssphäre wieder in dämonische Fernen, da er die erschütternden Vorgänge seines Gedichtes in den Eingangs- und Schlußstrophen stimmungsvoll mit dem Zauber des Geisterspuks umrahmt. Hingegen erfreut sich das „Lied vom braven Mann" (1777) bis zum heutigen Tag ganz unverdient seiner großen Popularität. Die Aufdringlichkeit, mit der hier der ethische Wert der Tat des hochherzigen Grafen und des hilfsbereiten Bauers fast marktschreierisch hinauflizitiert wird, erinnert doch noch zu stark an die kaum überwundene Manier des Bänkelgesangs.

So wenig wie in seinen Originalschöpfungen hielt sich Bürger in seinen Bearbeitungen fremder Dichtungen, die schon 1767 mit einer Nachahmung des pseudokatullischen Pervigilium Veneris („Die Nachtfeier der Venus") beginnen, immer auf der gleichen künstlerischen Höhe. Der Gefahr, das Volkstümliche im Krassen, Derben und Rohen aufzusuchen, ist er bei seiner urwüchsigen Leidenschaftlichkeit noch seltener entgangen als andere Realisten des Sturms und Drangs. Er hat in der Absicht, gewisse Szenen möglichst packend herauszuarbeiten und der Darstellung auch wieder allerhand Lichter aufzusetzen, seine Vorlagen teils vergröbert, teils verschnörkelt, gleichgültig ob er wie in „Lenardo und Blandine" einen Stoff aus Boccaccio bearbeitete oder in der „Entführung", im „Bruder Graurock und die Pilgerin" und im „Graf Walter" einen aus Percy. Und wenn sich auch in all diesen Bearbeitungen die Züge seines starken Talentes nie verleugnen, so gelang Bürger hier doch nur ein einziges völlig in sich ausgeglichenes Kunstwerk: „Der Kaiser und der Abt" (1784). In dieser schwankhaften Verserzählung bot dem Dichter allerdings auch das alte, der Weltliteratur angehörende Motiv vom fürstlichen Herrn, der einem Geistlichen Rätselfragen aufgibt, Gelegenheit zu einer wahrhaft glänzenden Entfaltung seines Humors. Diesen Nachdichtungen ist auch Bürgers Übersetzung von Shakespeares Macbeth und seine mit A. W. Schlegel gemeinsam vorgenommene Übertragung des Sommernachtstraums zuzuzählen. Auch in diesen interessanten Versuchen, die die Übersetzungskunst des Sturms und Drangs mit der der Romantik verbinden, hat der Dichter den Text der Vorlage bald ins Fratzenhafte verzerrt, bald manieriert wieder-

gegeben. Als eine im ganzen übrigens recht glückliche Übersetzerarbeit muß ein Werk Bürgers bezeichnet werden, das geradezu zum Volksbuch geworden ist: die Erzählung von den „Abenteuern des Freiherrn zu Münchhausen" (1786). Die Geschichten des bekannten Lügenbarons waren wohl schon anfangs der achtziger Jahre in einem „Vademecum für lustige Leute" veröffentlicht worden. Ein gewisser Raspe hatte sie dann, um allerhand neue, zum Teil aus antiken Schriftstellern geschöpfte Anekdoten vermehrt, ins Englische übertragen. Von da pflanzte sie Bürger mit seinem Büchlein erst wieder ins Deutsche zurück, wobei er natürlich ebenso wie Raspe die Gelegenheit wahrnahm, den schon vorhandenen Bestand an Geschichten wesentlich zu vermehren.

Allzulang hat man über dem Balladendichter den Lyriker Bürger vergessen. Sein abgrundtief zerklüftetes Seelenleben mußte ja gerade einer reinen Erlebnislyrik zu einem schier unerschöpflichen Brunnen werden. Über seinen Liedern liegt freilich nie die mondscheinzarte Stimmung der schönsten Weisen eines Claudius und auch die Empfindsamkeit und Überschwenglichkeit eines Hölty hat in diesen aufrichtigen Seelenbeichten keinen Raum. Saftig und kernig im Ausdruck, voll sinnlich-realistischer Bildkraft, bisweilen mit einem Anflug von Humor, sind sie der unverfälschte Ausdruck von Bürgers ganzer Persönlichkeit. Aber häufiger als in seinen Balladen gelingt dem Dichter hier der schlichte Volksliedton, nach dem er strebte, meist schon durch die bloße Verwendung volkstümlicher Koseworte wie „Mädel", „Trautel", „Guckäugelein". Das tiefste Erlebnis Bürgers, seine unselige Leidenschaft für Dorette, die er unter dem Namen „Molly" besingt, hat natürlich seiner Liederdichtung ihre Reife gebracht. Wir können an diesen Mollyliedern das Aufkeimen und Anschwellen seiner Liebe verfolgen, seine stürmische Sehnsucht nach Dorette und sein berauschendes Glücksgefühl im Umgange mit ihr. Dabei verleiht die Rätselhaftigkeit dieses Liebeserlebnisses, die Bürger besonders tief in dem Gedichte „Schön Suschen" empfindet:

„Drum, Lieb' ist wohl wie Wind im Meer:
Sein Sausen ihr wohl hört,
Allein ihr wisset nicht woher?
Wißt nicht wohin er fährt?"

seinen Herzenswirren die Weihe einer das Alltägliche weit überragenden Besonderheit. In den Brennpunkt seiner Leidenschaft führt uns eine ganze Anzahl seiner besten Lieder wie: „Das Mädel das ich meine", „Trautel", „Mollys Abschied" und die ergreifenden Verse „An die Menschengesichter". Und wieder einen andern Blick in den Tumult seiner beständig an der Wegscheide zwischen Liebe und Pflicht ringenden Seele eröffnet uns die ungestüme „Elegie", eine echte Sturm- und Drangdichtung, im Tone bereits an das „Hohe Lied von der Einzigen" gemahnend, das Bürger noch über dem Grabe der Entschlafenen sang. Stofflich den Mollyliedern verwandt, aber in der Wärme des Ausdrucks und im Reichtum der Empfindung ihnen unterzuordnen sind zwölf Sonette, mit denen Bürger die Tradition des Halberstädter Kreises fortsetzte, bevor noch die fast unübersehbare Sonettdichtung der Romantik begann.

Die Prosaerzählung der Stürmer und Dränger.

Erlebnisausschnitte zu bieten, in denen man sich selbst als Vertreter des neuen Menschentypus darstellte, wenn man dafür nicht gerade in seiner nächsten Umgebung ein geeigneteres Modell fand, ist das Ziel und der Zweck des deutschen Romans der Geniezeit, soweit er unter dem gewaltigen Eindruck von Goethes Werther steht. Wie der junge Frankfurter Jurist in diesem Werke seine Liebe zur Amtmannstochter Charlotte Buff verherrlichte, so setzte auch Jakob Michael Reinhold Lenz seiner unseligen Leidenschaft zu Henriette von Waldner in einem Fragment gebliebenen Roman „Der Waldbruder" ein Denkmal. Die Dichtung ist freilich erst 1797 von Schiller und Goethe in den Horen und zwar, wie es scheint, nicht ohne bedeutsame Änderungen an der ursprünglichen Fassung, veröffentlicht worden. Herz, ein junger hochbegabter Mann, dem seine ausschweifende Phantasie gerade in seinen Liebesbeziehungen die schwersten Enttäuschungen einbringt, befindet sich eben wieder im Banne einer großen Leidenschaft, diesmal zu einer gesellschaftlich hoch über ihm stehenden Dame, der herrlichen Gräfin Stella. Er kennt sie persönlich nicht, hat lediglich einige Briefe von ihr gelesen, in denen sich edelste Weiblichkeit kundgab. Daß die von ihm Heißgeliebte noch dazu schon seit Jahren an einen Oberst von Pletten-

berg verlobt ist, hat man Herz, teils aus Berechnung, teils aus Mitleid verheimlicht. Zerfallen mit seiner Umgebung, die sein Seelenleid nicht verstehen kann, zieht sich der Held als Einsiedler in den Odenwald zurück. Darin übertrumpft er noch sein Vorbild, den jungen Werther, der sich schon mit einem ländlichen Aufenthalt begnügte. Indessen hat der Wunsch, ganz weltentrückt in Wäldern auf primitivste Art sein Dasein zu fristen, mehr oder weniger alle Stürmer und Dränger einmal erfüllt. Die aszetische Lebensführung eines Anachoreten entsprach so ganz ihrer durch Rousseau genährten Abneigung gegen die Gesellschaft und höhere Kultur. Die Gelegenheit, seine Gräfin persönlich kennenzulernen, lockt Herz aus seiner Einsiedelei aber schließlich doch wieder in die Stadt zurück. Um ihn von seiner aussichtslosen Leidenschaft zu heilen, schmieden nun seine Freunde, an ihrer Spitze ein gewisser Rothe, ein Komplott. Herz wird von Stellas Verlobtem als Adjutant für den Feldzug in Amerika angeworben. Während der Ahnungslose jenseits des Ozeans weilt, soll der Oberst von Plettenberg zurückkehren und die Vermählung mit seiner Braut vollziehen. All diese Vorkommnisse erfahren wir, wie in Rousseaus Neuer Heloise, aus Briefen, die zwischen verschiedenen Personen gewechselt werden. Der weitere Verlauf der Handlung entzieht sich unserer Kenntnis. Ein Bild der Gräfin, das Herz als Talisman bei sich führen will, sollte im Roman wahrscheinlich eine schicksalsschwere Rolle spielen.

Man spürt im „Waldbruder“ die Nähe des Erlebnisses aus jeder Zeile. Unter der Maske des unglücklichen Herz haben wir natürlich Lenz selbst zu suchen. Denn wie der Held seines Romans in Stella, so verliebte sich der Dichter in Henriette von Waldner, ohne von ihr zunächst mehr als einige Briefe gesehen zu haben. Und hinter Rothe, dem besten Freund des Helden, versteckt sich zweifellos Goethe. Er nimmt in der Erzählung eine Gestalt an, unter der er wohl Lenz in der Weimarer Zeit erschienen sein mag. Er ist ein kalter Egoist, der sich überall durchsetzt, weil er sich auf Kosten seiner Aufrichtigkeit allen Lebenslagen anzupassen weiß, und er hat bei Frauen Glück, weil er sich keinerlei überspannte Begriffe von ihnen macht. Die Herausgeber haben den „Waldbruder“ ein „Pendant zu Werthers Leiden“ genannt. Daß dieser Roman die Grundstimmung für Lenzens Dichtung abgab, steht außer Frage. Aber man könnte sie ebensogut für ein Sturm- und Drang-

pendant zu den deutschen Don Quichottiaden der Aufklärung ansehen, etwa zu Wielands „Don Sylvio", zu Musäus „Grandison II." und J. G. Müllers „Siegfried von Lindenberg". Denn daß der an einer krankhaft überreizten Phantasie leidende Herz nicht nur Werther, sondern auch die nach einem weiblichen Ideal ausziehenden irrenden Ritter Wielands im Leben kopiert, wird im „Waldbruder" selbst angedeutet und die ganze Aktion des Gegenspiels bezweckt eine Heilung des Helden auf homöopathischem Wege. Aber auch in diesem Zuge merkt man die poetische Vertiefung, die durch die neue Dichtung selbst beliebten, man möchte fast sagen, abgegriffenen Problemen der Aufklärungszeit zuteil wird. Denn an eine humoristische oder parodistische Wendung in der Handlung des „Waldbruders" ist gar nicht zu denken. Seiner ganzen Anlage nach hätte die Erzählung sicher einen tragischen Ausgang genommen. Und ihren Ernst zersetzt auch die bittere Selbstironie nicht, mit der sich hier Lenz wieder und beinahe noch schärfer als in seinen Dramen geißelt. Er läßt sich von den einzelnen Schreibern der Briefe wie einen Narren oder Kranken bemitleiden, dem man vorsichtig beikommen müsse, und als vermeintlicher Liebhaber einer urhäßlichen Witwe spielt er im „Waldbruder" eine mehr als komische Rolle.

Ebensowenig wie Lenz vermochte auch Friedrich Heinrich Jacobi das wahre Wesen des jungen Goethe zu durchschauen, als er im Fragment seines Briefromans „Aus Eduard Allwills Papieren" (1775/76) ein Konterfei seines großen Jugendfreundes entwarf. Wenn aber Lenz aus dem von Leidenschaft verblendeten Gemüte eines Stürmers und Drängers heraus sein Zerrbild von Goethe schuf, so fällte Jacobi sein Fehlurteil über den schwer zu enträtselnden Menschen mehr als ein den Genietendenzen bereits recht entfremdeter Strafrichter. Ob der Philosoph von Pempelfort in seiner, einer Handlung so gut wie völlig entbehrenden Erzählung ursprünglich nur die Geschichte seiner eigenen Entwicklung geben wollte, bleibe trotz mancher autobiographischer Einzelheiten im Roman dahingestellt. Jedenfalls wurde der Dichter, als er 1774 mit Goethe Freundschaft schloß, von dessen genialem Wesen derart gefangen genommen, daß er seinen Romanhelden mit all den Zügen ausstattete, die er an dem Schöpfer des Werther bewundernd wahrnahm. Eduard Allwill ist der typische Stürmer und Dränger, der sich mit seiner glühenden Sinnlichkeit, mit seinem titanischen

Seelendrang und trotzigen Willen als Organ der alles umfassenden Natur fühlt. Mit dieser zu voller Einheit zu verwachsen, ist sein heißester Wunsch. Darum reibt er sich an dem Rationalismus und der Systemsucht seiner Tage, deshalb will er als echter Vertreter der neuen Geniemoral sein sittliches Handeln nicht auf vernunftgemäße Vorschriften, sondern einzig und allein auf sein Herz, seine Empfindungen und Gefühle gründen, weil sich in ihnen allein die nie fehlende Natur offenbare. Wahrscheinlich plante Jacobi ursprünglich, das wirklich Wertvolle, das in dem neuen Menschentypus lag, in der Entwicklung seines Helden ans Licht zu stellen. Da aber erfolgt noch während der Arbeit am Roman eine merkliche Abkühlung seiner Bewunderung für Goethe. Und so nimmt auch sein Romanfragment plötzlich eine überraschende Wendung. Allwill, der bisher unsere Sympathien gewinnen sollte, entwirft Luzien, seiner früheren Geliebten, eine ausführliche Schilderung seines Selbst und das Mädchen erteilt ihm darauf brieflich eine Antwort, die er sich nicht hinter den Spiegel zu stecken braucht. Sie nennt das Genietum ihres einstigen Freundes eine „Flitter-Philosophie", die an Stelle der alten Moral eine „Theorie der Unmäßigkeit" und die „Grundsätze der ausgedehntesten Schwelgerey" setzen wolle, sie deutet sein Ringen nach Einheit mit der Natur als Selbstbetrug und wirft Allwill vor, daß nicht das Herz, sondern pure Sinnlichkeit aus ihm spreche. Sie tritt für eine Regelung des sittlichen Handelns durch Vorschriften ein und damit verschanzt sich Jacobi, der hier als Ethiker aus Luziens Munde spricht, bei seiner Bekämpfung der Geniemoral geradezu hinter rationalistische Anschauungen. Wohl hält Luzie eine Läuterung Allwills für möglich, aber nicht durch dessen sittliche Kräfte, sondern durch die Macht einer wahren und tiefen Liebe, die in sein Leben treten könne.

Deutet demnach der Schluß des Allwill eine Lebenskrise des Helden an, so führt uns Jacobis zweiter Roman „Woldemar" tief in eine solche hinein. Das Werk wurde 1779 als Fragment in Buchform herausgegeben, nachdem es Wieland bereits zwei Jahre vorher, allerdings etwas verkürzt und unter dem Titel „Freundschaft und Liebe" in seinem „Teutschen Merkur" gebracht hatte. Vollendet wurde der Roman erst 1794 und zwei Jahre später ist er, abermals geändert und erweitert, in letzter Fassung erschienen. Der Held, eine leidenschaft-

lich-impulsive, aber auch stark empfindsame und schwärmerische Natur, hat von Werther manche Züge übernommen. Im ganzen aber ist er ein getreueres Abbild von Jacobi als Allwill, für den doch hauptsächlich der junge Goethe mit seiner kraftstrotzenden Genialität Modell gestanden hat. Nur erscheint der Gegensatz zwischen Woldemar und seinem nüchternen, einem kaufmännischen Berufe ergebenen Bruder Biederthal im Roman größer als er es in Wirklichkeit zwischen den Brüdern Fritz und Georg Jacobi war. Denn an sie beide müssen wir bei Woldemar und Biederthal schon denken, wie sich ja überhaupt aus der Dichtung ohne Frage viel Fäden zum Leben ihres Schöpfers hinüberspinnen. Wir brauchen uns nur der verschwiegenen Herzenskämpfe zu erinnern, in die der verheiratete Philosoph von Pempelfort durch seine freundschaftlichen Beziehungen zu Johanna Fahlmer geriet, um die persönliche Nähe des Autors aus seinem Werk herauszufühlen. Die Art freilich, wie hier der am Stoffe mehr ethisch-psychologisch als künstlerisch interessierte Dichter das geläufige Sturm- und Drangthema von dem zwischen zwei Frauen stehenden Mann behandelt, beweist, daß er mit einer gesunden Selbstbesinnung jenen schon am Schluß des Allwills erkennbaren Abstand zu den Gefühlswirren der Geniezeit inzwischen auf der ganzen Linie gewonnen hat. Der ursprüngliche Titel des Fragmentes „Freundschaft und Liebe" klärt uns auch über Jacobis anfängliche Problemstellung auf. Der Dichter will die Gefahren aufdecken, die dem empfindsamen Menschen drohen, wenn er sich ganz seinem ausschweifenden Phantasieleben überläßt, das ihm auch die bedenklich schwache Scheidewand verhüllt, durch die die Freundschaft eines Mannes zu einer Frau von seiner Liebe zu ihr getrennt wird. Woldemar hat in Henriette die Seelenfreundin gefunden, deren er zur Stützung und Ergänzung seines Wesens bedarf. Sie ist gewiß nicht das Frauenideal der Stürmer und Dränger, das naive, intellektuell unverbildete junge Mädchen mit dem muntern Herzen und frischen Sinn. Sie ist die nach den Wünschen der Gottschedzeit gemodelte Rokokodame, die vermöge ihrer Geistesbildung auch dem philosophischen Grübler eine Weggenossin sein kann, zugleich aber ist sie so keusch und begierdelos wie nur irgendeine Heldin Richardsons, kurz ein „Engel", um mit Jacobi selbst zu reden. Aber gerade diese, wohl dem Ideal der Sentimentalen entsprechende, aber völlig lebensunwahre

Frauengestalt benimmt dem Dichter von vornherein die Möglichkeit, den Kerngedanken des Fragments aus den Charakteren heraus zwanglos zu entwickeln. Nicht weibliche Erotik, die ähnliche im Manne schon längst schlummernde Empfindungen aufpeitschte, führt hier die Freundschaft in Liebe über, sondern äußere Umstände müssen die Störung des reinen, durchaus geistigen Verhältnisses veranlassen. Jacobi benützt ein Motiv, das der damaligen Literatur nicht mehr fremd war und in der späteren allmählich bis zur Unerträglichkeit abgebraucht wurde: den halb erzwungenen, halb unbedacht abgelegten Eid. Henriettens Vater hat sich aus Abneigung gegen Woldemar auf dem Sterbebette von seiner Tochter schwören lassen, daß sie den jungen Mann nie heiraten werde, wiewohl der Alte von der Grundlosigkeit seiner Befürchtung schon dadurch hätte überzeugt sein können, daß das Mädchen die Verlobung ihres Freundes mit Allwina, ihrer besten Freundin, selbst betrieb. Die Ablegung des Schwurs, der Henriette wie ein Treubruch an Woldemar vorkommt, wird diesem von allen, die darum wissen, verheimlicht. Aber durch eine Indiskretion von Henriettens Schwester Luise erfährt der Held schließlich doch den ganzen Sachverhalt. Wie er nun an der Treue und Aufrichtigkeit seiner Freundin zu zweifeln beginnt, nachdem er erfahren, daß diese ein Geheimnis vor ihm habe, wie durch die hartnäckige Vermeidung einer beiderseitigen Aussprache eine wachsende Spannung in das bis dahin so innige Freundschaftsverhältnis dieser zwei Menschen getragen wird, wie sich gleichzeitig mit der Erschütterung der Grundlagen ihrer bisherigen unschuldigen Beziehungen wenigstens beim Manne das früher noch nicht wahrgenommene erotische Verlangen einstellt: das ist alles vom tiefsten Seelengrunde aus erlauscht und erhebt den Roman beträchtlich über die vielen schalen Werthernachahmungen der Zeit, wenn er auch als Kunstwerk weit hinter Goethes Dichtung zurücktreten muß. Denn die Komposition ist unbeholfen, die Motivierung stellenweise geradezu kläglich, die Milieuschilderung dürftig, und ganz verschwommen ist die zeitliche Rhythmisierung der Handlung, von der gerade im Werther ein solch starker Reiz ausgeht. In der Zeichnung der Charaktere und Darstellung der Szenen versagt endlich die anschaulich gestaltende Kraft Jacobis ganz. An der Überführung der Seelenfreundschaft in Liebe wäre wohl der mit Allwina verheiratete Held gescheitert. Denn auf

Wielands Art die Ernüchterung des Helden von platonischer Schwärmerei im Tone überlegener Ironie zu behandeln, das hätte Jacobi ebensowenig wie Lenz in seinem „Waldbruder" vermocht. Wohl aber gab der um nahezu zwanzig Jahre ältere und philosophisch gewandelte Dichter 1794 dem Roman eine untragische und positive Lösung. Henriette erfährt jetzt noch rechtzeitig den wahren Grund der Seelenkämpfe ihres Freundes, sie nimmt alle Schuld auf sich und durch ihre Demut bezwungen, wird Woldemar, dessen Eitelkeit in den letzten Fassungen des Werkes stark betont wird, zur Einkehr in sich und damit zur Selbstbesinnung und Selbstkritik geführt. Der Roman hat jetzt auch durch breite philosophische Gespräche, die Jacobis ethisches Hauptprinzip, die Freiheit, sowie seinen Glauben an eine im Emotionalen begründete intuitive Moral zum Ausdruck bringen, eine entschiedene Wendung ins Lehrhafte bekommen.

Aus der ziemlich grüblerischen Problematik von Jacobis Romanen spricht ein feiner, wenn auch etwas femininer Geist zu uns, der sich in der rationalistischen Sphäre des Rokoko nicht wohl fühlt und daher in den neuen Genietendenzen einen befreienden Ausweg sucht, aber doch auch wieder an deren Aufrichtigkeit zweifelnd und vor deren revolutionärer Heftigkeit zurückschreckend, auf mittlerer Linie eine in sich geschlossene Weltanschauung erreichen will. Dagegen schien jene tiefe Wesenseinheit mit der Natur, die das Sehnsuchtsziel aller Genies vom Schlage Allwills bildete, einem andern Jugendgenossen Jacobis, dem Siegerländer Heinrich Jung-Stilling (1740—1817) schon von Haus aus kampflos beschieden zu sein. Hervorgegangen aus dem wurzelechten Volkstum eines alten Bauern- und Kohlenbrennergeschlechts, aufgewachsen in der ländlichen Abgeschiedenheit seiner heimatlichen Gebirgstäler, auf autodidaktischem Wege nur notdürftig geschult, dabei aus pietistischer Frömmigkeit dem Glauben an die göttliche Führung mit Leib und Seele ergeben, mußte dieser wandernde Schneider bei seinem Auftauchen zu Straßburg im Jahre 1770 dem jungen Goethe und seinen literarischen Freunden tatsächlich wie ein Stück „Natur" erscheinen, wie das Ideal einer ursprünglichen Menschenseele, die auf ihrem harten Daseins- und Bildungswege die Sphäre der höheren gemütsfälschenden Rokokokultur noch nicht passiert hatte.

In pietistischen Kreisen, von wo aus ja die Pflege des Subjektivis-

mus auf die ganze Epoche übergriff, war die Neigung zur Darstellung des eigenen Selbst, wie sie jetzt auch im Roman der Geniezeit allenthalben hervortritt, seit je rege. Man pflegte hier die Geschichte seines Lebens in einem „Lebenslauf" wiederzugeben. Freilich entsprangen solche Schilderungen eigener Daseinsepisoden nicht dem künstlerischen Drange, sich damit bestimmte Erlebnisse von der Seele zu schreiben, sondern man verfaßte solche Selbstbiographien, um aus ihnen die Wunderwege der göttlichen Vorsehung selbst zu erkennen und sie auch andere zu lehren. In solch religiöser Absicht begann auch Heinrich Jung nach seiner Straßburger Zeit seine Lebensgeschichte aufzuzeichnen, von der Goethe ohne Vorwissen des Verfassers einen Teil nach durchgreifender Sichtung, aber ohne eigene Zusätze 1777 unter dem Titel „Henrich Stillings Jugend. Eine wahrhafte Geschichte" herausgab. Das Buch, in dem Jung seiner Familie ein schönes Denkmal setzt und von seiner unter Bauern, Kohlenbrennern und Handwerkern verbrachten Kindheit erzählt, mußte tiefen Eindruck machen auf eine Generation, die bodenständiges Volkstum zu schätzen und sich lebhaft für die Freuden und Leiden der niedern Stände zu interessieren anfing. Ihr wehte aus diesen Blättern ein Hauch von naturhafter Frische noch viel würziger entgegen als aus Goldsmiths damals vielbewundertem Roman „Der Landprediger von Wakefield". Ein zartes frommes Dichtergemüt, das in alle seine Schilderungen von Menschen und Natur einen warmen Gefühlston legt, den unscheinbarsten Vorkommnissen eine herzgewinnende Seite abringt und über die Alltäglichkeiten des Lebens die Weihe religiöser Andacht breitet, trug in dieser Jugendgeschichte den empfindsamen Bedürfnissen der Zeit in weitestem Maße Rechnung. Und doch bleibt des Verfassers scharfe realistische Beobachtungs- und Darstellungsgabe von seinen sentimentalen Erschütterungen unberührt. Sie heftet sich vorwiegend an das charakteristische Detail und ist Jung wie so vielen Menschen eigen, deren Blick schon in früher Jugend durch einen engbegrenzten Horizont zwangsläufig auf Gegenstände und Einzelzüge gelenkt wird, die dem auf weitere Perspektiven eingestellten Auge entgehen. Die täglichen Gepflogenheiten seiner Personen, die Sitzgelegenheiten in einer Bauernstube, die Kleidung der alten Bäuerin, ja selbst die beim Hochzeitsschmaus aufgelegten Tischgeräte werden vom Dichter mit der liebevollen Andacht

eines niederländischen Genremalers beschrieben. Er berührt sich in solchen Schilderungen mit Voß, dem unübertroffenen, aber bei weitem nicht so gefühlsweichen Darsteller bäurisch-ländlichen Kleinlebens, aufs engste.

Unter den Dorfleuten, mit denen der Dichter in seiner Jugend zu tun hatte, stehen natürlich die Mitglieder seiner Familie im Vordergrund. Eine Prachtfigur ist der Großvater Eberhard Stilling, ein würdiger Greis, der voll edelsten Bauernstolzes auf seine Ahnenreihe zurückblickt. Zu ihm, dem patriarchalischen Oberhaupt der Familie, blicken seine Söhne Wilhelm und Johannes in Verehrung empor. Die Frauen des Hauses treten mit Ausnahme der alten Margarete, Eberhards Gattin, vor den Männern etwas zurück. Ganz seltsam nimmt sich neben Stillings Töchtern, denen die Kraft und Gesundheit des unverbrauchten Bauernbluts an der Stirn geschrieben steht, das mimosenhaft gezeichnete Dortchen aus, Wilhelms Frau, die Mutter des Dichters. Es ist eine Frauengestalt, ganz aus dem Geist der Empfindsamkeit geboren, den „Wonnen der Wehmut" ergeben. Geräuschlos zieht sie mit ihrem kurzen Leben durch die Geschichte und stirbt dahin wie eine welke Blüte, die vom Stengel gleitet. Neben den Personen der Stillingschen Familie tauchen dann, um das Bild des dörflichen Lebens lebendiger zu machen, noch einige wohlgelungene siegerländer Typen auf: rohe Junkersknechte, ein der Alchemie ergebener früherer Pastor und ein hochmütiger, herrschsüchtiger Geistlicher, der mit dem „Bauernschwarm" nicht an einem Tische sitzen will, ein Hausierer, der außer mit fertigem Zeug auch mit Pietismus handelt, und eine Landstreicherin, die lügt, daß sich die Bretter biegen. Jungs „wahrhafte" Jugendgeschichte, nicht in der Ichform, sondern in dritter Person schlicht und einfach erzählt, ist trotz ihres reichen Gehaltes an Selbsterlebtem natürlich auch romanhaft ausgeschmückt. Manches ist darin noch nach dem süßlichen Geschmack des empfindsamen Rokoko stilisiert, wie z. B. das eines J. G. Jacobi würdige Schlußbild vom Grabe des Großvaters, auf dessen grünem Hügel sich die Tauben schnäbeln, manches ist aber auch schon nach den Bedürfnissen der Geniepoche zurechtfrisiert. So werden, um auch der neu erwachten Begeisterung für Volksdichtung zu genügen, Balladen, Sagen und Märchen in die Erzählung eingeschoben, so ist der alte Eberhard, der seine Kinder zu keiner Heirat zwingt und in seinen Erziehungsgrund-

sätzen von Rousseau gelernt zu haben scheint, ein Mann ganz nach dem Herzen der Stürmer und Dränger. Entschieden werden die Standesvorurteile abgelehnt, denn „es gibt keine Niedrigkeit des Standes, wenn die Seele geadelt ist". Und doch erzählt der alte Stilling mit Genugtuung, daß einmal der Fürst in seinem Hause eingekehrt ist und auch von seinem Sohne Johannes Stilling wird angemerkt, daß er zum Umgang des Junkers gehört. Überhaupt zeigt sich der Dichter keineswegs über die Schwäche der Eitelkeit erhaben. Schon in dem frühreifen Knaben erkennen die Dorfleute das künftige Genie.

Auf der künstlerischen Höhe der Jugendgeschichte haben sich die Fortsetzungen von Jung-Stillings Selbstbiographie nicht halten können. In den „Jünglingsjahren" (1778) verfolgen wir den Helden, der als Dorfschulmeister von Ort zu Ort geschoben wird und zwischendurch als Stellungsloser immer wieder in der Schneiderwerkstatt seines Vaters aushelfen muß. Häusliche Zwistigkeiten treiben ihn schließlich auf die Wanderschaft, die uns in „Henrich Stillings Wanderschaft" (1778) ausführlich erzählt wird. Sie endet mit des Dichters Aufenthalt in Straßburg, wo er sich als Mediziner inskribieren ließ und in den Freundeskreis des jungen Goethe eintrat. Enthalten schon diese der Jugendgeschichte rasch nachgefolgten Teile der Erzählung wenig mehr von dem Stimmungszauber der Kinderjahre Jungs, da der Dichter jetzt in seinen Schilderungen durch Hervorhebung des rein Tatsächlichen auch gar nicht mehr künstlerischen, sondern nur pietistischen Interessen dienen will, so entbehren die weiteren Fortsetzungen seiner Selbstbiographie „Häusliches Leben" (1789) und „Lehrjahre" (1804) vollends jedes poetischen Reizes.

Wie Tag und Nacht, die sich deutlich ablösen und doch auch unvermerkt ineinander übergehen, lagerten in Goethes Seele zwei Grundkräfte nebeneinander: der stürmische Drang nach Befreiung aus konventioneller, ja sogar metaphysischer Gebundenheit und die liebevolle Hingabe an ein übermächtiges Höhere. Sie verliehen seiner Jugenddichtung Rhythmus und Farbe. Und gerade aus diesem wundervollen Sichdurchdringen der aktiven und passiven Dominante seines inneren Seins erwuchs vielleicht jene übergeordnete Kraft, die ihn aus den Wirren der Zeit heraushob und dem harmonischen Ideal des Klassizismus langsam zubildete. Etwas von dieser polaren Wesenskonstitu-

tion ist freilich fast allen seiner organisierten Künstlernaturen der Epoche eigen, aber die Mischung der beiden Gefühlsmächte ist hier entweder unklar und unausgeprägt wie bei Lenz, oder es überwiegt darin das titanische Element wie bei Klinger, in dessen „Zwillingen" der wilde Guelfo bezeichnenderweise das sanftere Gegenspiel ganz erdrückt, oder es drängt das passive Element stärker nach oben wie bei Leisewitz, der in seinem „Julius von Tarent", wie schon der Titel anzeigt, auf den gelasseneren Helden die Führung der Handlung überträgt. Und im weitern Zuge dieser Abfolge treten dann im Roman der Geniezeit auch die ganz passiven Naturen der Epoche auf den Plan. Ließ sich Werthers Lebensgefühl noch durchaus als eine äußerer Zielsetzung entbehrende seelische Aktivität deuten, für die der Dichter sympathetisch Partei ergreift, so stellt Jacobi die leidenschaftliche und selbstsüchtige Begehrlichkeit des Mannes bereits als ein Übel hin, das durch die demütige Hingabe des Weibes bezwungen werden müsse, und Jung-Stilling vollends ordnet in religiöser Tendenz seinen ganzen Werdegang von vornherein der Leitung der göttlichen Vorsehung unter. Der pietistische Glaube an sie gab der Gefühlswelt dieses vielleicht naivsten und unproblematischesten Geistes der Geniezeit den ruhenden Pol. Und die Anpassung des Eigenwillens an den göttlichen Willen hat in Jung-Stillings Gemütsleben auch nie zerstörende Stürme entfacht. Anders vollzog sich dieser religiös-ethische Prozeß bei seinem Zeitgenossen Karl Philipp Moritz (1757—1793), dessen Selbstbiographie „Anton Reiser. Ein psychologischer Roman" (1785—1790) eines der wertvollsten Dokumente zur Kenntnis der innern Kämpfe und Leiden dieser Generation bildet. Moritz ist aus separatistischen Kreisen hervorgegangen, die bei ihrer Anhänglichkeit an die Lehren quietistischer Mystiker jedes aufstrebende Selbstgefühl noch eifriger niederzuhalten suchten als die Pietisten. Nur gewährte diese zielgelassene Lebenshaltung Moritz ganz und gar keine Beruhigung. Denn in dem Knaben und heranwachsenden Jüngling lag die fast krankhafte Sucht, zu glänzen, und der leidenschaftliche Wunsch, sich über ein von bitterster Armut gedrücktes und in kleinstädtische Verhältnisse gebanntes Jugenddasein erheben zu können, im beständigen Kampfe mit den harten Demutsgeboten separatistischer Religiosität. Gewaltsam wurde schon dem Knaben im freudlosen Elternhaus und dem Lehrjungen im Geschäft

eines frömmelnden Braunschweiger Hutmachers jede Eigenwilligkeit ausgetrieben und die knechtische Abhängigkeit von Gottes Barmherzigkeit eingeschärft. Ihm wird so alles Selbstvertrauen benommen und sein Seelengrund verliert damit vollständig die Tragfähigkeit für eine stärkere Willenskultur. Später stößt sich dann wie bei allen imaginativ veranlagten Menschen der Wertherzeit die durch massenhaftes Lesen von Romanen und Komödien genährte Phantasie des Jünglings hart an den rauhen Schranken der Wirklichkeit und der kaum gewonnene Lebensmut sinkt sogleich wieder bis zu völligem Lebensekel und bitterster Selbstverachtung herab. Hinzutreten empfindliche Demütigungen, die der Gymnasiast in Hannover von seiten seiner Lehrer, Mitschüler und Wohltäter erfährt, und die geradezu unheilvoll sein Gemüt beeinflussen, ganz gleich, ob sie unverdienterweise oder durch eigenes Verschulden erlitten werden; denn in jenem Falle folgt auf die Kränkung zehrender Gram, in diesem nagende Reue. Die Folge von alledem ist eine trostlose Versunkenheit in sich selbst, in der nur dann und wann eine belebende Hoffnung oder willensfreudigere Stimmung wie ein Blinkfeuer im tiefen Dunkel der Nacht aufleuchtet. Freilich hat Moritz seine Selbstbiographie erst zu einer Zeit verfaßt, als er sich eifrig mit empirischer Psychologie beschäftigte, ein „Magazin für Erfahrungsseelenlehre" herausgab und als Lehrer am Gymnasium des Grauen Klosters zu Berlin auch pädagogische Interessen hatte. Manches mag er daher in seiner Jugend naiver und unbewußter erlebt haben, als es im „Anton Reiser" geschildert wird. Wenn in diesem Roman auch die äußeren Tatsachen mit erstaunlicher Wahrheitstreue wiedergegeben sind, so hat doch die psychologische Analyse und Ausdeutung, die da der Verfasser unter dem Pseudonym Anton Reiser an seinen eigenen Jugenderlebnissen vornimmt, den grüblerischen und selbstquälerischen Eindruck, den man von seinem problematischen Wesen ohnedies erhält, ganz sicher noch verstärkt.

Aber nicht nur wegen seines psychologischen Raffinements, auch zeitgeschichtlich hat der Roman seine Bedeutung. Einmal haben wir darin ein lebendiges Zeugnis für den gewaltigen Widerhall, den die aufkommende Geniedichtung, Goethes „Werther" und Klingers „Zwillinge" voran, in den Herzen der empfindsamen und sich unterdrückt fühlenden Jugend fand. Dann aber wird uns aus Moritz-Reisers

Lebensschicksalen auch erst die unerhörte Zugkraft begreiflich, die das Theater jener Tage auf die junge Generation ausüben mußte. Allem Sturm und Drang, den man sonst vor einer verständnislosen, spottsüchtigen Mitwelt in seinem Innern verschloß, konnte man auf den weltbedeutenden Brettern freien Lauf lassen. Man gefiel sich hier in Rollen, die man im Leben nie spielen durfte. Jede Aufführung eines Stückes brach den imaginativen Kräften dieser jungen Seelen eine neue Gasse. Eine unwiderstehliche Neigung zum Schauspielerberufe treibt denn auch Moritz vom Gymnasium zu Hannover nach Gotha, wo er bei der Ekhofschen Truppe anzukommen sucht. Er wird abgewiesen, kommt nach Erfurt und läßt sich als Theologe an der dortigen Universität einschreiben. Aber er kehrt auch ihr wieder den Rücken, um einer finanziell gänzlich verkrachten Schauspielerbande nach Leipzig zu folgen. Nur Goethe hat uns in seinem Wilhelm Meister mit der gleichen Überzeugungskraft wie hier Moritz die schicksalsmächtige Bedeutung zu Bewußtsein gebracht, die damals die Bühne für das Leben junger Leute gewinnen konnte.

Auf der Kehrseite des titanischen Sturms und Drangs befinden wir uns ohne Frage auch in Johann Martin Millers vielgelesenem Roman „Siegwart. Eine Klostergeschichte" (1776), wiewohl die passive Stimmung hier nicht Ausfluß einer bestimmten religiösen Weltanschauung ist, sondern lediglich auf das Konto der Empfindsamkeit gehört. Xaver Siegwart, der Sohn eines katholischen Amtmanns in Schwaben hat durch einen mit seinem Vater gemeinsam unternommenen Besuch in einem Kapuzinerkloster eine so günstige Meinung vom Mönchswesen gefaßt, daß er noch auf der Piaristenschule zu Günzburg an dem Gedanken festhält, einem Orden beizutreten. Erst während seiner Universitätszeit in Ingolstadt wird er durch seine Liebe zu der hübschen Hofratstochter Marianne Fischer anderen Sinnes. Aber über den Beziehungen der beiden jungen Leute steht ein ungünstiger Stern. In Siegwarts Abwesenheit von Ingolstadt versucht der alte Hofrat seine Tochter durch brutalste Behandlung zum Verzicht auf den von ihr wiedergeliebten Studenten und zur Ehe mit dem schon ältlichen Hofrat Schrager zu zwingen. Da Marianne standhaft bleibt, wird sie von den Ihrigen in ein Nonnenkloster gebracht. Siegwart sucht sie vergeblich, bis er endlich während eines Aufenthaltes auf dem

Gute seines Schwagers den Namen des Klosters erfährt, in dem sich Marianne als Novize befindet. Ein von ihm unternommener Versuch, die Geliebte zu entführen, schlägt fehl, da man Siegwart mit der falschen Nachricht vom Tode der Novize täuscht. Gramgebeugt tritt er nun selbst in den Orden der Kapuziner ein. Nach mehrjährigem Klosterleben wird er eines Tages als Beichtiger zu einer todkranken Nonne gerufen. Er erkennt in der Sterbenden seine Marianne. Nach ihrem Tode überfällt auch ihn eine schwere Krankheit. Nachts im Mondenschein verläßt er fiebernd sein Zimmer und schleppt sich zum Grabe der Geliebten, auf dem man ihn des andern Morgens entseelt findet. Neben dieser in ihren Hauptzügen skizzierten Liebesgeschichte läuft im Roman noch eine zweite mit glücklichem Ausgang einher. Kronhelm, ein junger Adeliger, der Busenfreund Siegwarts, hat sich in dessen Schwester Therese verliebt. Aber der Vater Kronhelms, ein roher Landjunker, widersetzt sich der Ehe des Sohnes mit dem Bürgermädchen aufs heftigste und erst nach seinem durch einen Sturz vom Pferde herbeigeführten Tode gelangt das liebende Paar zur langersehnten Vereinigung.

Nicht um sich künstlerisch von einem übermächtigen, eigenen Erlebnis zu befreien oder aus religiösen, psychologischen und pädagogischen Interessen hat Miller seinen Siegwart geschrieben. Er beutet in dem Werk vielmehr die durch Goethes Werther zur Hochflut angeschwellte Empfindsamkeit und alle seine Zeit bewegenden Probleme mit einer gewissen spekulativen Findigkeit aus, wobei er sich noch dazu recht geschickt der Kunstmittel bedient, die beim deutschen Lesepublikum am meisten verfingen. Auch wußte er durch sein süddeutsches Temperament und durch die dichterische Verwertung von allerhand Jugendeindrücken neue Züge von sensationeller Wirkung in den deutschen Roman hineinzutragen. Der Werther hatte das Thema der unglücklichen Liebe aktuell gemacht. Miller behandelt es in seiner Erzählung gleich bis zum Überdrusse und verbindet es raffiniert mit den in der damaligen Literatur immer wiederkehrenden Vorwürfen gegen Eltern, die einer Neigungsehe ihrer Kinder im Wege stehn. Siegwarts und Mariannens Liebe scheitern an der Härte eines Vaters. Kronhelms und Theresens Leiden rühren eben davon her, ein Bauer treibt seinen Sohn fast unter die Soldaten, da er ihn von seinem Mädchen trennen will, und ein

anderer junger Mann läßt sich tatsächlich für den Krieg anwerben, da ihm seine Mutter die Heirat mit seiner Auserwählten verwehrt; ja, ein Offizier, dessen Schicksale der Roman gleichfalls erzählt, wird aus ähnlichen Beweggründen gar zum Muttermörder. Natürlich finden sich im Siegwart auch alle die in der zeitgenössischen Dichtung beliebten Typen wieder. Breit wird das Bauernleben ausgemalt, in dem die Anhänger Rousseaus noch einen Überrest vom einstigen Naturzustande erblickten, auch das Einsiedlertum sendet wieder einen Vertreter in den Roman, und weil einmal der Offiziersstand durch Lenzens und Wagners Tendenzdramen in den Augen der Genies alle Achtung verloren hat, muß Siegwart auf seiner Reise nach der Universität mit einem bayrischen Offizier zusammenkommen, der ein Religionsspötter, Zotenreißer und Schürzenjäger ist. Von ihm wird ein armer Jude gehänselt und gequält, denn die Stürmer und Dränger dehnten ihre Sympathien für die bisher verachteten niedern Menschenklassen auch auf die mauschelnden Hebräer aus. Auch muß ein „ehrlicher" Franziskanerpater in den Postwagen einsteigen, um zu dem berühmten Franziskaner Lorenzo in Sternes „Empfindsamer Reise" ein würdiges Seitenstück abzugeben, und so dürfen auch Studenten- und Kinderszenen, wie sie das gleichzeitige bürgerliche Drama liebt, in dieser auf den Beifall weiter Leserkreise berechneten Klostergeschichte nicht fehlen. Der Gegensatz von Stadt und Land ist, wie in der Sturm- und Drangdichtung überhaupt, auch hier mit echt rousseauschem Eifer herausgearbeitet, wie sich denn auch im Roman ein besonders die Göttinger kennzeichnender Haß gegen adelige Bauernschinder breitmacht. Vor allem aber segelt Miller mit tausend Masten im lauwarmen Fahrwasser der Empfindsamkeit. Erich Schmidts Urteil, daß die Personen des Siegwart matt und marklos wie Schwindsüchtige einherschlichen, charakterisiert wenigstens die Träger der Haupthandlung ganz treffend. Wenn dieser Siegwart auch einem Knaben und dann wieder dem Bruder seiner Marianne unerschrocken das Leben rettet, ist er doch eine im Grunde seines Wesens passive Natur, ein bald schüchterner, bald schmachtender und von trüben Ahnungen verfolgter Liebhaber. Denn auf jede leidenschaftliche Wallung folgt bei ihm sogleich melancholische Depression. Auch Marianne, die im Leiden standhafte Schöne, wirkt in ihrer Gefühlsseligkeit nicht mit einem einzigen naturfrischen und blutwarmen Zug. Wie

ihr Inneres, so ihr Äußeres. Das erstemal erscheint sie dem Geliebten in „himmelblauer Seide“, dann sieht er sie „weißgekleidet mit rosenroten Bändern“, bis sie schließlich ganz rosarot anläuft: „Sie hatte ein Kleid von rosenrothem Taffet an.“ Und die überströmende Empfindsamkeit der Hauptpersonen der Erzählung drängt sich um so widerlicher auf, als Miller dicht neben diese knieweichen Figuren einen auf Fieldings derb-realistische Art gezeichneten brutalen und podagraischen Landjunker wie den alten Kronhelm stellt. Von Siegwart und Marianne geht nun auch die ganze Stimmung des Romans aus, die schon durch Millers Lieblingswörter „süß“, „weich“, „wehmüthig“ ihren schmelzenden und schmachtenden Grundton empfängt. Tränen fließen in dieser Geschichte „stromweis“ und „haufenweis“. Männer und Frauen aller Stände vergießen sie und oft findet der Dichter kaum mehr Worte, um den nassen Jammer zu charakterisieren: „Weinen konnt' er nicht mehr. Seine Säfte waren ausgetrocknet.“ Nicht weniger als geweint, wird im Siegwart geschluchzt und geseufzt. Auch werden Männer und Frauen unter dem Übermaß ihrer seelischen Erschütterung ohnmächtig, oder doch „fast“ oder „halb ohnmächtig“. Liebe und Freundschaft werden mit dem ganzen Gefühlsüberschwang ausgekostet, dessen die Zeit überhaupt fähig war. Die Geliebte ist ein „Engel“, aber auch die guten Menschen sind „Engel“ und „Heilige“ und wie Marianne für Siegwart „himmlisch“ ist, so ist es für ihn auch die Gesinnung seines Freundes. Man schwelgt in Todes- und Grabesgedanken und in Mondscheinphantasien. Klopstock, der Abgott des Göttinger Hains, wird in allen Tönen gepriesen. Ganz sentimental sind auch die Naturschilderungen. Der mondhelle Garten mit dem blühenden Apfelbaum, auf dem die Nachtigall singt: das ist so recht das Naturbild, an dem Millers Herz hängt. Dabei ist er aber ein ganz guter Beobachter wirklichen Lebens. Wenn er in bewußt idealisierender Tendenz seine Bauern auch lang nicht so naturwahr porträtiert wie seine Landjunker, so gibt er doch ein recht ansprechendes Bild von einem schwäbischen Tanz und einem katholischen Passionsspiel. Das süddeutsche Milieu war zweifellos eine Eroberung für den deutschen Roman und die breiten Schilderungen des klösterlichen Lebens und der stimmungweckenden Macht der Musik weisen bereits über den Sturm und Drang hinaus auf die spätere Romantik hin. Der Umfang der

Dichtung ist durch zahllose Episoden stark aufgeschwellt, die in dritter Person gehaltene Erzählung geht oft unvermerkt in den Dialog über und eingeschaltete Briefe, Tagebuchblätter und Liedeinlagen lockern die Komposition des „Siegwart" bis zu einem Grade, daß man sich schon bisweilen an die formale Ungezwungenheit romantischer Romane erinnert fühlt.

Hatte Miller in seinem Siegwart den eigentlichen empfindsamen Genieroman begründet, indem er von der neuen, auf äußere Handlung fast verzichtenden Erzählungskunst wieder abging und die Wertherstimmung an Motive aus der vorgoetheschen Romandichtung band, so schuf der Ostpreuße Theodor Gottlieb von Hippel in seinen „Lebensläufen nach aufsteigender Linie" (1778—1781) ein Werk, das von allen zeitgenössischen Romanrichtungen etwas in sich aufnehmen zu wollen schien. Denn über einem Grundriß stark idealisierter und dichterisch verklärter Jugenderlebnisse — wie sie, freilich viel wahrheitsgetreuer, auch der autobiographische Roman der Jung und Moritz erzählt — wird hier eine Liebes- und Leidensgeschichte aufgebaut, die Anregungen aus dem Werther, Siegwart und den empfindsamen Reiseschilderungen der Zeit mit solchen aus Richardsons Romanen und ihren deutschen Nachahmungen vereinigt. Und der mit lyrisch-stimmungshaften Elementen poetisch, mehr noch mit philosophisch-lehrhaften geistig durchwirkte Grundgehalt des Buches wird wieder von reichster Komik umbrandet und ist überhaupt nur das rein Stoffliche, mit dem die an Lawrence Sterne geschulte humoristische Darstellungsweise des Dichters Fangball spielt. Daß wir in dem Roman aber doch nicht die befreiende Luft des „Tristram Shandy" atmen, sondern zwischen tragischer Ergriffenheit, weinerlicher Rührung, sprudelndem Humor und beißender Satire hin- und hergeschleudert werden, liegt an der seelischen Verfassung Hippels, die alle Unausgeglichenheit und Unstetigkeit eines Menschen der Übergangszeit aufweist. Denn in diesem Sonderling, der nach einer außerordentlich erfolgreichen Beamtenlaufbahn als Stadtpräsident zu Königsberg starb, sträubte sich ein reiches, durch pietistische Seelenkämpfe aufgeackertes und daher den zartesten Regungen wie den heftigsten Erschütterungen gleich zugängliches Gemüt gegen die Vorherrschaft der streng rationalistischen Verstandeskultur, der Hippel seine ganze äußere Lebensführung unterwarf.

Seine ersten schriftstellerischen Leistungen gediehen noch alle in der Atmosphäre der Gottschedzeit. Er erregte mit einer oft gespielten Typenkomödie, dem „Mann nach der Uhr" (1765) sogar die Aufmerksamkeit des Hamburger Dramaturgen und der geistreich-witzige Essay „Über die Ehe" (1774) würde schon allein seinem Verfasser einen literarischen Ruf verschafft haben, wenn er überhaupt danach gestrebt hätte. Denn schon die genannte Schrift veröffentlichte Hippel anonym und bei allen seinen spätern Werken hütete er seine Autorschaft mit einer fast pathologischen Ängstlichkeit. Ungestört von dem neugierigen Lesepublikum, das noch allzugern für jede in einer Dichtung ausgesprochene Ansicht den Verfasser mit seiner geistigen und sittlichen Existenz haftbar machte, wollte der von Amt und Würden stark eingeengte Mann gerade in seinen „Lebensläufen" nicht nur allem Imaginativen, das in ihm schlummerte, sondern auch seiner humoristisch-satirischen Begabung Freizügigkeit verschaffen, ja, er wollte darin sein ganzes besseres Selbst ausleben mit all den Wünschen und Vorsätzen, die er sonst aus leidiger Rücksicht auf seine gesellschaftliche und berufliche Stellung oder aus irgendeiner andern menschlichen Schwäche unterdrückte. Und er wollte nicht zuletzt alte und neue Weltanschauung, der er anhing oder die doch seinen Beifall hatte, dem Volk erzieherisch vermitteln. So ist sein Roman nicht eine Darstellung wirklicher Erlebnisse, sondern ersehnter und erträumter und doch auch nicht Dichtung schlechthin, sondern, wie schließlich die Schöpfung jedes echten Humoristen, Seelen- und Geistesoffenbarung in großem Stile. Die wahre Persönlichkeit Hippels, der als Beamter nach Ehre und Anerkennung fast streberisch geizte und gegen das Ende seines Lebens sogar den angeblich alten Adel seiner Familie erneuern ließ, kommt in seinem Roman aber doch trotz dichterischer Verhüllung zum Durchbruch. Ohne Frage in ihrer imponierenden Männlichkeit, wenn sich Alexander, der Held der „Lebensläufe", nach einer vom Schicksal zerstörten Jugendliebe nicht wie Siegwart einer kontemplativen Passivität hingibt, sondern gerade im hohen Wogengang eines tatenreichen Lebens Vergessenheit seines Schmerzes sucht und findet. Aber auch die Eitelkeit und Ehrfurcht des öffentlichen Funktionärs verleugnet sich in Hippel, dem Dichter, nicht. Wenn er einst selbst als armer Hofmeister nur von der Möglichkeit einer Einheirat in eine freiherrliche Familie

träumte, so geht dem Helden der Erzählung dieser Jugendwunsch tatsächlich in Erfüllung. Er erhält seine Baroneß, nachdem er wegen seiner hervorragenden Haltung im Türkenkrieg von der russischen Kaiserin geadelt worden ist und auch seine Abstammung aus altem Edelmannsgeschlecht erfahren hat. Der den Sturm- und Drangtendenzen sonst so nahestehende Dichter, dessen Spott über Ahnenstolz und Aristokratenhochmut noch viel schärfer ist als der Millers, beugt sich hier doch vor alten Götzen. Adel gehört zum Adel! Dazu muß noch Alexanders Jugendliebe, das arme Minchen, rechtzeitig sterben, um einer standesgemäßen Heirat ihres Bräutigams nicht im Wege zu stehen. Dieses Mädchen ist die ergreifendste Gestalt des Romans. Bei all ihrer empfindsamen Zartheit und Blässe hat sie Hippel doch mit so entzückender Naivität ausgestattet, daß sie in der Erzählung wirklich Leben gewinnt. Während ihr geliebter Alexander an der Königsberger Universität studiert, wird sie in ihrer kurländischen Heimat von einem skrupellosen Adeligen verfolgt und flüchtet, um ihre Unschuld zu retten, auf preußisches Gebiet. Der adelige Verführer erläßt hinter ihr einen Steckbrief, der sie als Diebin verleumdet und ihre Auslieferung verlangt. Aber an der strengen Rechtspflege im Staate Friedrichs d. Gr. zerschellt die baltische Junkerwillkür.

Da über dem Helden der „Lebensläufe" das Geheimnis adeliger Abstammung und zugleich eine glänzende Zukunft schwebt, müssen auch seine Eltern, seine Erziehung und seine Kinderjahre durchwegs auf einem viel höheren Niveau stehen, als es in Hippels eigenem Leben der Fall war. Er, der selbst Sohn eines Schulmeisters war, macht Alexander zum Sohn eines Pastors und mit der prächtigen Schilderung des kurischen Pfarrmilieus und des Lebens und Treibens auf kurischen Adelssitzen hat der Dichter eigentlich erst baltische Erde und baltisches Menschentum für unsere Literatur entdeckt. Wundervoll ist ihm das Elternpaar gelungen: die Mutter, eine wurzelechte Frau aus dem Volke, voll sinnlicher Frische und intuitiv-genialer Anlagen, der Vater hingegen, ein Fremdling im Lande, aber an Wissen und Geist seiner Umgebung weit überlegen. So verkörpern beide, Mann und Frau, gleichsam die zwei Grundpfeiler, auf denen der ganze Bau deutscher Bildung ruht: auf der einen Seite die aus den Tiefen der Volksseele hervorquellende und von ihr stets genährte genial-schöpferische

Kraft, auf der andern reiches Wissen, erworben in gründlichem Studium und verlebendigt durch selbständige Denkarbeit. Und in der gegenseitigen Anpassung und Durchdringung beider Elemente bildet sich die ideelle geistige Atmosphäre, in der der Held des Romans die Richtlinien für sein künftiges Leben erhält. Auch sonst begegnen uns in den „Lebensläufen“ eine Fülle interessanter, zum Teil nach lebenden Modellen entworfener Gestalten. Bei dem Hang des Dichters zur Satire unterlaufen freilich in der Charakteristik auch karikierende Züge oder er läßt aus Vorliebe für eine bestimmte Idee die Konstruktion an Stelle realistischer Pinselführung treten. So im Falle des seltsamen Grafen, der sein Schloß in ein Hospital für Todkranke verwandelt, um an ihnen die Kunst des Sterbens zu studieren. Viel Wissen ist in die moralisierenden und dozierenden Partien des Romans eingegangen, neben Gedanken Montaignes, Hamanns und Herders, die aber meist zu Sentenzen abgeschliffen erscheinen, werden da auch schon die Grundzüge von Kants Kritik der reinen Vernunft vorgetragen. Diese war damals noch gar nicht veröffentlicht und Hippel kann daher von ihr nur aus dem Munde des ihm befreundeten Philosophen oder durch dessen Schüler etwas erfahren haben. Man fühlt sich bei alledem bisweilen an das erdrückende gelehrte Beiwerk eines deutschen Romans der Barockzeit erinnert; aber es steht in den „Lebensläufen“ doch hinter aller Gelehrsamkeit immer eine starke geistige Persönlichkeit, die die scheinbar entlegensten Wissenselemente selbständig denkend und fühlend durchdringt und zu weltanschaulichen Zusammenhängen ordnet, so daß sich auch in den didaktischen Partien der Dichtung ein Universalismus offenbart, wie wir ihn um diese Zeit nur in Herders Ideenwelt und später in der der deutschen Romantik wiederfinden.

Wenn Hippels Held trotz seiner empfindsamen Züge im Verlauf des Romans weit über die Gefühlsweichheit und Passivität eines Siegwart hinauswächst, so tritt er darum noch lange nicht in die Reihen der titanischen Sturm- und Dranggestalten ein. Alexander verfügt eben wie Hippel selbst über einen tüchtigen Fond rationalistischer Selbstzucht, die ihn sein Leid in werktätigem Handeln vergessen heißt. Eine ausgesprochen titanische Natur, ein „großer Kerl“ im Sinne der Geniezeit ist hingegen der Held von Joh. Jak. Wilhelm Heinses Roman „Ardinghello und die glückseligen Inseln“ (1787). Der sinnenfrohe

Thüringer, den wir als Mitglied des Halberstädter Kreises und als Schüler Wielands verließen, hat in den Hochspannungen seines innern Glutlebens manche Ähnlichkeit mit dem jungen Klinger. Jedenfalls könnten auch in dessen Werken Ausbrüche stehen wie: „Ich zittre und knirsche mit den Zähnen" und Klagen wie: „Ach, unser Wesen hat keinen Frieden, und Brand und Gluth in und über alles ist dessen erste Urkraft!" Aber von Klinger wie von den übrigen Stürmern und Drängern unterscheidet sich Heinse durch seine wahrhaft bacchantische Sinnlichkeit, durch den Mangel aller seelischen Widersprüche und durch seine Unfähigkeit zu empfindsamer Gefühlsschwelgerei. Er hat den letzten Resten barocker Sinnlichkeit, die wir mit Wielands Kunst bereits in ein unterhaltsames Rokoko ausmünden sahen, den neuen Geist und die neue Seele der Geniezeit eingehaucht. Damit kennzeichnet man vielleicht am besten seine literarische Mission. Wieland selbst fühlte instinktiv, wie das Wesentliche seiner Kunst von dem jungen Thüringer auf bis dahin noch unbeschrittenen Bahnen weiterentwickelt wurde, auf denen er, der Lehrer, dem Schüler nicht mehr folgen konnte. Und wie schon mehrfach, so erkennen wir auch in diesem Falle, daß die neue Richtung das von der ältern Erlernte und Ererbte vertieft und mit einem ungewohnten Ernst erfüllt. Auch für Heinse wird Problem, was für Wieland noch Motiv war. Spielerische Verwertung des Nackten und erotische Schlüpfrigkeit gab dessen Dichtung ihren prickelnden Reiz. Heinse aber sucht in paradiesischer Nacktheit und in einem völlig freien Sichausleben des Geschlechtstriebs den von Rousseau als neues Kulturideal aufgestellten menschlichen Naturzustand. Mit dieser Ausdeutung des damals schon fast geheiligten Naturbegriffs ergänzt Heinse, dem Liebe identisch ist mit Geschlechtsgenuß und dessen Schönheitsbegriff ebenfalls durchaus sinnlich-erotisch gefärbt ist, die Ideologie der Geniezeit. Er empfindet den Zwang bürgerlicher Moral und die einengenden Schranken zeitgenössischer Kultur nur vom seruellen Standpunkt aus und eben von hier aus entfaltet er auch die Energien seines Freiheitsdranges. Heinse behandelt das Freiheitsproblem in der Liebe von allen Stürmern und Drängern am kühnsten. Gerade in dieser Hinsicht zeigten sich die jungen Genies in den bürgerlichen Anschauungen ihrer Zeit noch am meisten befangen. Die Ehe, deren Grundlagen nur der junge Goethe in seiner „Stella" anzutasten wagte,

hielten sie heilig, während Heinse an ihre Stelle die freie Liebe setzen will. Im ganzen war also der Sturm und Drang trotz seiner revolutionären Tendenz moralisch. Er bekämpfte wohl die rationalistische Vernunftmoral, pries dagegen die neue Gefühlsmoral. Heinse aber verwirft die eine wie die andere und vertritt in seinem Ardinghello einen ausgesprochenen ästhetischen Immoralismus. Soweit sich dieser im skrupellosen Liebesgenuß äußert, hatte davon allerdings auch schon Klinger seinem Simsone Grisaldo einen tüchtigen Anteil vergönnt, einen fast größern noch der junge Goethe seinem Herkules in der Farce „Götter, Helden und Wieland“. Heinse aber kämpft für die Freiheit des Geschlechtsgenusses wie für einen Kult der Schönheit, die hinzunehmen, niemand verwehrt sein dürfe. Die Freiheit in der Liebe ist nach seiner Auffassung das Recht des Vollmenschen, wie er ihn im Macht- und Genußmenschen, im Uomo universale e singolare des Rinascimento verkörpert sieht.

Zu diesem Ideal wies ihm die Literatur der Italiener den Weg und zwar die poetische wie die historische. In Heinses Gesamtentwicklung ist daher gerade seine Zugehörigkeit zu dem für italienisches Schrifttum enthusiasmierten Halberstädter Kreis mehr als eine Episode gewesen. Die romanischen Grundlagen der deutschen Barockpoesie, durch Meinhards „Versuche“ wieder bis zu geistesgeschichtlicher Wirksamkeit ans Licht gehoben, haben wie für Wieland auch für den Verfasser des Ardinghello ausschlaggebende Bedeutung. Nur machte es von vornherein einen Unterschied aus, ob sich mit den „geilen Italienern“ — um dieses Wort Gottscheds zu gebrauchen — eine unserer reputablen deutschen Honoratioren des 17. Jahrhunderts befaßte oder ein rationalistischer Rokokomensch wie Wieland oder ein Sturm- und Drang-genie von der elementaren Leidenschaft und Sinnlichkeit eines Heinse. Auch in dessen Frauenporträts behalten, wie in denen Wielands, die traditionellen, barocken und rokokohaften Züge noch immer die Oberhand, wie denn überhaupt Heinses idealisierende und ganz auf das Kolorit eingestellte Schilderungskunst von dem realistischen Formwillen anderer Stürmer und Dränger weit abliegt. Da ist noch immer von der „Frühlingsrosenröthe“ und der „Lilienblässe“ im Angesicht der Geliebten die Rede, ihre Stimme ist „Nachtigallenton“ und ihr Atem „ambrosisch“. Und doch wirken diese Attribute bei Heinse nicht

unnatürlich wie Schminke und Parfüm, sondern suggerieren warmes, vollblütiges Leben. Denn in seinen Schilderungen hört man stets den fliegenden Atem und pochenden Herzschlag der steigenden sinnlichen Erregung. Man vergleiche nur einmal den tollen Tanzwirbel, worein im 2. Gesang des „Oberon" das Horn des Elfenkönigs Mönch und Nonne reißt, mit dem berauschenden Bacchanal, das im Ardinghello römische Künstler ihren Freunden veranstalten. Trotz lebendigster Vergegenwärtigung des Tatsächlichen auf beiden Seiten, bei Wieland doch immer die für das Rokoko charakteristische Nebenabsicht, die Dinge gleichsam mit schielendem Blick zu erfassen, sie immer in ironisch-satirischer Beleuchtung zu zeigen und gerade durch diese zweideutige Einstellung den Leser zu ergötzen und zu unterhalten, bei Heinse dagegen der durchdringende Ernst und die leidenschaftliche Wucht echtester dionysischer Trunkenheit.

Kein Deutscher des 18. Jahrhunderts war daher wie Heinse dazu berufen, den Geist des Rinascimento in sich aufzunehmen und im Helden einer Erzählung zu verkörpern. Für die Handlung seines Romans, der im 16. Jahrhundert, vorwiegend auf italienischem Boden, spielt, benützte der Dichter geschichtliche Unterlagen, die er sich während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Italien aus den handschriftlichen Schätzen der dortigen Bibliotheken zusammentrug, nebenbei verwertete er zur Ausmalung des Miliens auch Schilderungen der italienischen Novellisten. Auf historische Treue kam es ihm dabei aber ebensowenig an wie Klinger in seinen Dramen. Ardinghello, der Held der Erzählung, scheint alles menschliche Können in sich zu vereinigen. Wir sehen den jungen geschmeidigen Florentiner als begabten Maler auftreten, als Zitherspieler, Sänger und Schachspieler, als Staatsmann und Kunstkenner, als Fechter und Pistolenschützen, als unerschrockenen Kämpfer in der Schlacht, ja sogar als Seeräuber! Seine frühentwickelte Sinnlichkeit machte ihn schon im Alter von noch nicht 15 Jahren das erstemal zum Vater und da ihm die Herzen aller Italienerinnen zufliegen, genießt er unbedenklich eine Frau nach der andern, gleichgültig ob es sich um ein unverlobtes Mädchen, eine Braut oder eine Ehegattin handelt. Nur in einem Falle verschloß er sich der letzten Gunst einer Dame. Darob ist diese irrsinnig geworden und damit sind für Ardinghello die unheilvollen Folgen der „barbarischen Moral" er-

wiesen. Und doch ist dieser in allen Wissenschaften, Künsten und Menschlichkeiten Bewanderte sowenig Repräsentant seiner Zeit schlechthin, als es Werther war. Auch Ardinghello ist ein Sonderfall im Cinquecento. Er ist das Ideal eines Renaissancemenschen. Mitten unter Zeitgenossen, die gleich ihm einem ästhetischen Immoralismus huldigen, kommt ihm die Größe und Würde des „Vollkommenen“ zu. Mit Ekel wendet er sich von einer Umgebung ab, die, wie der Mediceerhof, in zweckloſem Verbrechertum und hinterlistigem Intrigenspiel ihre Machtgelüste austobt. Nur eine einzige, ihm völlig wahlverwandte Gestalt taucht im Roman noch auf. Das ist Fiordimona. Mit dieser Frau, die den Renaissancetypus der donna valorosa oder virago widerspiegelt, wie Ardinghello den des uomo universale, hat Heinse auch den Sturm und Drang des Weibes sanktioniert. Denn auch Fiordimona zieht aus ihrem ästhetischen Immoralismus alle Konsequenzen und wird zur Prophetin der freien Liebe, in der allein sich die Frau zum Manne erhöhen könne. Indessen bleibt, was gewöhnlich übersehen wird, ihr Charakter und ihre Sinnesart doch nicht ganz ungebrochen. „Ein Weib kann“, wie auch Heinse sagt, „seine Natur nicht verleugnen.“ Als Fiordimona mit Zwillingen von Ardinghello niedergekommen ist, sucht sie rasch den Vater ihrer Kinder auf. Der hat inzwischen auf den griechischen Inseln Paros und Naxos einen Idealstaat begründet mit Weibergemeinschaft (allerdings nach freier Wahl) und Frauenstimmrecht. Und hier erweist sich ihm die einstige Geliebte, ganz im Widerspruch zu ihren sonstigen Grundsätzen, als treueste Lebensgefährtin. Muß demnach auch diese Frau in den feurigen Wein ihres Immoralismus Wasser mischen, so zieht doch mit ihr der Typus der Emanzipierten in unsere Dichtung ein, der dann im Leben und in den Werken der deutschen Romantiker eine so bedeutsame Rolle spielt. Und das ist nicht das einzige, was aus diesem Roman in die literarische Entwicklung der Zukunft deutet. Die Ausblicke, die darin auf Neugriechenland und seine Bewohner eröffnet werden, sind schon ein leiser Auftakt zur philhellenistischen Begeisterung des kommenden Jahrhunderts. Der „Ardinghello“ ist ferner der Ausgangspunkt für die zahllosen Künstlerromane, die dann so recht eigentlich erst mit Tiecks „Sternbald“ anheben und bis in unsere Tage hereinreichen, und endlich ist Heinse mit dieser Schöpfung der erfolgreichste Schrittmacher für

den Kunstenthusiasmus unserer deutschen Romantiker geworden. Der Roman, den ein Vorbericht für die Übersetzung einer italienischen Handschrift ausgibt, ist größtenteils in Briefen verfaßt, die von erzählenden Partien eingeschlossen sind. Und den breitesten Raum darin nehmen Kunstgespräche oder Beschreibungen von Kunstwerken ein.

Heinse gehört neben Winckelmann, Christian v. Hagedorn, dem Bruder des Dichters, und Raphael Mengs zu den bedeutendsten deutschen Kunstschriftstellern des 18. Jahrhunderts. Seine Sinnlichkeit machte ihn zu einem wahren Anbeter der Farbe, die er noch im „Ardinghello" Ziel, Anfang und Ende der Kunst nennt. Damit bildet er die nötige Ergänzung zu Winckelmann und Lessing, deren Farbenempfänglichkeit noch sehr gering war. Durch diese Vorliebe für das Kolorit wurde Heinses Kunstinteresse in seiner voritalienischen Zeit hauptsächlich von der Malerei in Beschlag genommen. Mit den Beschreibungen, die er in seinen Briefen „Über einige Gemählde der Düsseldorfer Gallerie" (1776/7) von den Schätzen dieser rheinischen Bildersammlung lieferte, schenkte er der deutschen Öffentlichkeit zugleich die ersten Proben moderner Kunstanalysen überhaupt. Mehr die psychologischen Feinheiten als die formalen Schönheiten der Gemälde würdigend, sind diese Briefe durchaus der Herzenserguß eines Dichters und stehen mit dem begeisterten Schwung ihrer Diktion den enthusiastischen Kundgebungen des jungen Herder und Goethe über Werke der Poesie und bildenden Kunst nahe. Für die barocke Sinnlichkeit Heinses, die sich im Gegensatz zur Sinnlichkeit eines typischen Rokokomenschen wie Wieland stets von der Vermischung mit empfindsamen Zügen freihielt, ist es im höchsten Grade bezeichnend, daß er die malerische Kunst am kongenialsten dort erfaßte, wo sie sich in reichster äußerer Körpergestaltung, in drallen, üppigen Fleischesformen und heftigen körperlichen Bewegungen auslebte. Daher hat er auch in den Düsseldorfer Gemäldebriefen gerade mit seiner Analyse Rubenscher Kunst sein Bestes gegeben, während ihm die mehr stille, aber seelisch vertiefte Kunst eines Rembrandt zeitlebens verschlossen blieb. In Italien lenkte dann Heinse als Kunstschriftsteller in die Bahnen Winckelmanns ein, indem er sein Interesse für Malerei mehr und mehr hinter dem für antike Skulptur zurücktreten ließ. Auf dieser Stufe seiner Entwicklung zeigen ihn uns die Kunstgespräche des „Ardinghello". Nur

wurde Heinse nicht wie Winckelmann von der Schlichtheit und Ruhe der antiken Formgebung gefangengenommen, sondern die Kunst der Alten reizte mit ihrer Bevorzugung des Nackten seine Sinnlichkeit. Seine Analysen von Werken der Malerei muten uns jetzt viel kühler an als die aus der Düsseldorfer Zeit, besonders wenn sie sich bemühen, den Schöpfungen der berühmten Italiener, vor allem denen Raphaels gerecht zu werden. Nur wo Heinse einem Künstler wie Giulio Romano gegenübersteht, dessen Fleischeslust der seinen nichts nachgab, gewinnt seine Kunstinterpretation ihre alte Wärme wieder.

Nach seiner Rückkehr von Italien hat das Interesse für Musik in unserm Dichter das für bildende Kunst allmählich ganz verdrängt. Und wiederum wählte er sich zur Einkleidung seines künstlerischen Aussprachebedürfnisses die Handlung eines Romans. Denn einen Eigenwert als Dichtung besitzt seine Erzählung „Hildegard von Hohenthal“ (1795/6) in noch geringerem Grade als der „Ardinghello“, wiewohl Heinse in sie manche glückliche Jugenderinnerung aus seiner Hofmeisterzeit verwob, wo er sich in Quedlinburg der Gunst einer Frau von Massow erfreute.

Lockmann, ein aus Italien zurückgekehrter deutscher Musiker verliebt sich in die feingebildete und hochmusikalische Hofdame Hildegard von Hohenthal. Aber die recht selbständige Frau reist, um dem Drängen ihres Liebhabers und andern Unannehmlichkeiten am Fürstenhofe zu entgehen, in Männerkleidern (wie auch Fiordimona!) nach Italien und tritt hier, von aller Welt für einen Kastraten gehalten, als Sängerin auf, bis sich ein Lord findet, der sie heiratet. Lockmann, der ihr gleichfalls nach Italien gefolgt ist, hört von der Ehe der Geliebten und findet bei einer andern Dame sein Glück. Die Musik wird in diesen Roman nicht wie in Millers „Siegwart“ hereingezogen, um Stimmungen zu erwecken und „schmelzend“ und „wimmernd“ in lauen Mondscheinnächten empfindsame Gefühle bis zum erleichternden Tränenerguß zu steigern, sondern Heinse zergliedert hier, wenn auch nicht streng methodisch, Schöpfungen italienischer und deutscher Musiker mit ebenso feinfühlendem und kritischem Verständnis, wie im „Ardinghello“ antike Skulpturen und italienische Meistergemälde. Aber die Triebfeder seines ganzen Wesens, die Sinnlichkeit, bestimmt auch wieder seine Stellung zur Musik. Auf ihn wirkt die menschliche Stimme mit

dem gleichen sensualistischen Reiz wie die Farbe in der Malerei und das Nackte in der Plastik. Darum gilt seine Begeisterung der Vokalmusik, während er der Instrumentalmusik mehr oder weniger nur die Aufgabe zuschreibt, den Gesang zu begleiten. Er liebt daher auch alle musikalischen Gattungen, die der Menschenstimme höchste Entfaltung gewähren, besonders also die Opern der neapolitanischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, während er für die Reformen Glucks kein tieferes Verständnis aufbringt, so sehr er im übrigen gerade diesen deutschen Meister verehrt.

Verglichen mit dem an Problemen und psychologischen Feinheiten doch recht reichen Roman der Geniezeit, macht eine in dieser Zeit entstandene deutsche Novelle, J. M. R. Lenzens Erzählung „Zerbin oder die neuere Philosophie" (1776), einen noch recht dürftigen Eindruck. Sie ist die Geschichte eines jungen Berliner Kaufmannssohns, der mit der edlen Absicht in die Fremde zog, sich aus eigener Kraft emporzuarbeiten und einst das durch seinen wucherischen Vater begangene Unrecht wieder gutzumachen. Aber zwei berechnende Frauen, von denen ihm die eine Liebe heuchelt, um sich mit seiner Hilfe einen Grafen als Bräutigam zu verschaffen, und die andere, um sich durch Heirat zu versorgen, bringen seine festen Lebensgrundsätze ins Wanken. Ein Bauernmädchen, das sich ihm aus Liebe hingibt, heiratet er nicht, weil bereits die Standesvorurteile der Gesellschaft und deren Streben nach Geltung und äußerem Glanz sein ursprünglich reines Herz vergiftet haben. Die Geliebte, die sich von ihm betrogen fühlt und daher ihr totgeborenes Kind heimlich beseitigen will, wird als Kindesmörderin verhaftet, verurteilt und hingerichtet. Da erst geht der so tief Gefallene in sich und sucht aus Verzweiflung den Tod in den Fluten. Die ganze Erzählung verrät noch deutlich ihren Zusammenhang mit den „Characters", jenen kleinen Genrebildchen, die die moralischen Wochenschriften Englands und Deutschlands entwarfen, um die Schäden ihrer Zeit aufzudecken. Aus solchen exemplifizierenden Einzelstudien hat sich überhaupt die deutsche Novelle entwickelt. Nur blickt in Lenzens „Zerbin" schon überall der Geist der Geniebewegung durch. Die unbarmherzige, alle menschlichen Erwägungen beiseite schiebende Verfolgung des Kindesmordes durch die damalige Justiz wird in der Erzählung nicht minder grell beleuchtet

als die neuere Philosophie, die die von Rousseau geforderte Gefühlsmoral im edelsten Menschenherzen erstickt.

Wie in der deutschen Literatur der Aufklärungsepoche neben den versifizierten Idyllen eines Kleist die Prosaidyllen eines Geßner stehen, so läuft im Zeitalter des Sturms und Dranges mit der in klassische Form gekleideten Idyllendichtung eines Voß die Prosaidylle eines Maler Müller parallel. Sie knüpft in der großen Erzählung „Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte" (1778) und in der kurzen, halb dialogisierten Skizze „Der erschlagene Abel" (1775) unmittelbar an Geßners „Tod Abels" an. Von dem Schweizer hat Müller die rhythmische Prosa übernommen, die er in „Adams erstem Erwachen" stellenweise mit wahrhaft Klopstockscher Inbrunst bis zur religiösen Ergriffenheit des Psalmisten steigert. Über das wohl idyllische, aber doch schon von Gefahren umlauerte und von irdischen Sorgen und Mühen gedrückte Dasein der ersten Familie breiten die Paradieseserinnerungen des Menschenvaters den vergoldenden Schimmer einstigen Glücks. In stimmungsreichen Bildern, deren Morgenfrische und Leuchtkraft noch Jean Paul bewunderte, läßt Adam, nach harter Arbeit im Freien den Frieden des Abends genießend, vor der Phantasie seiner lauschenden Kinder all die Herrlichkeiten seiner ersten in Eden verbrachten Tage erstehen, da sich ihm mitten unter einer üppigen Pflanzen- und zahmen Tierwelt die Wunder des Lebens erschlossen. In der feinempfundenen Schilderung des Aufdämmerns der Liebe in seiner Brust gewinnt seine Erzählung eine solch hinreißende Gewalt, daß sie selbst den trotzigen wilden, ganz nach Art eines titanischen Genies gezeichneten Kain auf die Knie zwingt. Müller übertrifft hier an Glut und Kraft der Sprache Geßner weitaus, nur macht sich schon in dieser von Poesie noch ganz durchtränkten Erzählung auch seine Neigung geltend, liebevoll beim realistischen Detail zu verweilen. Man erkennt, daß Lessings Belehrungen im Laokoon an diesem Dichter-Maler nicht fruchtlos vorübergegangen sind. Er ist sichtlich bemüht, charakteristische Züge an seinen Personen in homerischen Epithetis festzuhalten und schildert uns auch die Hütte Adams sorgfältigst in den einzelnen Stadien ihrer Entstehung.

Trotz der düstern Wolken, die sich durch Kains störrisches Verhalten über dem friedlichen Dasein der ersten Menschen zusammenziehen, geht

diese Idylle noch versöhnlich aus. Hingegen sprengt die tragische Wucht der Begebenheiten im „Erschlagenen Abel" nahezu den engen Rahmen, in den der Dichter seine halbdialogisierte Erzählung gespannt hat. Der wilde Schmerzensausbruch der Frauen, die an der Leiche des Erschlagenen zum erstenmal die furchtbare Gewalt des Zerstörers Tod empfinden und Adams Entschluß, sich sebst zum Richter über Kain, den Mörder, aufzuwerfen, sind alles Motive von wahrhaft dramatischer Spannkraft. Aber die Mutterliebe Evens, die selbst den verbrecherischen Sohn nicht fallen läßt und den Gatten an seinem blutigen Vorhaben hindert, dann die auch in Adam sich regende Vaterliebe, als ihm Gottes schweres Gericht über Kain offenbart wird, das sind wieder Züge, die der kleinen, sturmbewegten Skizze doch noch einen beruhigenden Ausklang ermöglichen und ihr so zur Not den idyllischen Charakter wahren.

Getreu der Auffassung Gottscheds, daß die Idylle „eine Abschilderung des güldenen Welt-Alters" sei, oder, christlich gesprochen, „eine Vorstellung des Standes der Unschuld oder doch wenigstens der patriarchalischen Zeiten vor und nach der Sündfluth", siedelte Müller diese Dichtungsgattung, als er sie von den Uranfängen des Menschengeschlechtes loslöste, nicht etwa in der Gegenwart an, sondern zunächst in der mythologischen Antike. Aber seine Neigung zu realistischem Gestalten, die schon in „Adams Erwachen" der poetischen Verflüchtigung des Stoffes bis zu einem gewissen Grade Einhalt gebot, verstärkte sich mit der Abwendung des Dichters vom biblischen Boden und stieß in seiner Erzählung „Der Satyr Mopsus" (1775) mit den Resten der gerade im Bereich der antikisierenden Idylle heimischen Rokokotradition hart zusammen. Die innige Teilnahme des Dichters an der Natur ist jetzt so gut wie vollständig vor seinem Interesse für Personen und Situationskomik geschwunden, wodurch die deutsche Idyllendichtung zweifellos den poetischen Duft verliert, den sie bei Geßner noch hatte.

Der verliebte Satyr Mopsus ist den übermütigen Lockungen der Nymphe Persina gefolgt und dabei in ein Brombeergebüsch gefallen, wo er zerkratzt und zerschunden von seinen Freunden, den Hirten, gefunden wird. Die stellen der losen Wasserfee einen Hinterhalt und nehmen sie gefangen. Aber als Mopsus sich schon daran macht, die schöne Nymphe mit Ruten zu züchtigen, wird er durch ihr Flehen er-

weicht und entläßt sie, nachdem sie ihm und den Hirten ein Lied gesungen und noch dazu ihre Liebe versprochen hat, was der Tor auch für bare Münze nimmt. Mit seiner schwarzen, zottigen Brust und seinem „wie ein Kuhenter" glatten, bärtigen Gesicht steht dieser Satyr Mopsus schon als völlig abgerundete, realistische Figur vor uns. Von rokokohafter Stilisierung ist da keine Spur mehr. Derbsinnlich wie sein Wesen ist seine Rede auch dann, wenn er zärtlich wird und der Nymphe verspricht, sie füttern zu wollen, daß sie „einen Kragen von Speck" bekommt „wie ein fettes Ferkel". Aber der Zunge dieses Halbtiers entschlüpfen gelegentlich noch galante Rokokophrasen, die mit einem Male allen realistischen Spuk verwehn, so, wenn der Faun, der anfangs der Idylle den Kuß saftiger als weichen Käse nannte, nachher zu deklamieren beginnt: „Küßchen glitschen so süß von Mund zu Mund wie Honigtautröpfchen in einer Rose von Blatt zu Blatt". Die Schilderung des Lebens und Treibens der Nymphen ist noch ganz im Stil des Rokoko gehalten und wenn Mopsus seiner Wasserfee das zur Frühlingszeit in der Natur erwachende Liebesleben ausmalt und dabei vom Widder spricht, auf dessen Kopfe sich ein schnäbelndes Taubenpaar niedergelassen hat, scheint Jacobische Sentimentalität bei Müller mit einem Male über alle derbsinnliche Realistik zu triumphieren. Einheitlicher im Stil als „Satyr Mopsus" wirkt jedenfalls Müllers fast ganz dialogisierte Idylle „Bacchidon und Milon" (1775). So gut wie ohne Handlung, ist sie im Grunde nur eine realistische Charakterstudie. Der Knabe Milon, den es drängt, seinen eben verfertigten Hymnus auf Bacchus jemand vorzusingen, lädt sich in seine Grotte den geschwätzigen Satyr Bacchidon ein und bewirtet ihn mit Wein. Aber mit halbem Ohr nur hört der alte Säufer dem Liede zu, während er den Schlauch des Gastgebers bis zur Neige leert und dessen begeisterten Vortrag beständig mit seinem Geplärr unterbricht. Zum Schluß wird er von Milon nur unter der Bedingung entlassen, daß er selber ein Lied singt, worauf denn der Satyr eine Elegie auf den leeren Schlauch anstimmt. Der künstlerische Wert der Idylle liegt in dem prächtigen Kontrast zwischen dem kunstbegeisterten Knaben und der vorzüglich gelungenen Falstaff-Figur des bocksfüßigen Trinkers, der nach Art aller Bezechten mit immer schwerer werdender Zunge seinen Unsinn herlallt und seinen Wirt bald auf derb pfälzisch einen Spitzbuben,

Gaudieb und Esel nennt, dann aber auch wieder dessen Sangesgabe rühmend, auf gut griechisch einen „rüstigen Apoll".

Der antikisierenden Richtung gehört auch Müllers umfangreichste Idyllenschöpfung an, der nicht vollständig erhaltene und erst in unseren Tagen veröffentlichte Zyklus „Der Faun Molon". Die Idylle ist hier nicht mehr Selbstzweck, sondern faßt nur als Rahmenerzählung eine Reihe unzusammenhängender, schnurriger Geschichten zusammen. Der arme, halbverhungerte Faun Molon eilt in den Wald, um seiner todkranken Frau heilende Kräuter zu holen, verirrt sich jedoch im Dickicht und kommt schließlich zur luxuriös ausgestatteten Höhle des Zentauren Pantharus. Von diesem wird er mit Most und Braten köstlich bewirtet und durch allerhand Erzählungen festgehalten, die teils der Wirt seinem Gaste, teils dieser seinem Wirte und dessen übermütigen Jagdgesellen zum Besten gibt. Als endlich der Faun, vom Zentauren gnädig entlassen, in seine elende Hütte zurückkehrt, findet er sein Weib bereits entseelt vor. Ein Klagegesang Molons am Scheiterhaufen der Toten beschließt den Idyllenzyklus. Die Antike ist darin nur mehr Maske für Gestalten und soziale Verhältnisse in des Dichters pfälzischer Heimat. Außer seiner Trinklust hat dieser Faun kaum eine Eigenschaft mit dem alten bocksfüßigen Fabelwesen gemein. Er ist der Typus eines dummschlauen, faulen Weinbauers, der seinem zänkischen, aber arbeitsamen und kreuzbraven Weibe die Sorge für seine Familie überläßt. Dagegen wird die Prachtfigur des Zentauren, der sich wiehernd im Grünen wälzt, die Beine in die Luft streckt und die Erde mit dem Schwanze peitscht, der antiken Vorstellung von wilden Pferdemenschen in jeder Hinsicht gerecht und das ungeschlachte Wesen dieses Halbtiers bietet auch dem Dichter wieder reichlich Gelegenheit, seiner eigenen Derbheit in einem schier unversiegbaren Schwall von Flüchen und Schimpfwörtern freien Lauf zu lassen. Indessen ist auch der Zentaure Pantharus schließlich nur Maske für irgendeinen rohen deutschen Junker, der sein müßiges Leben in wüsten Zechgelagen verbringt, dem weder seine Ehre, noch die seines Hauses heilig ist, der den Bauer wie ein Tier behandelt und ihn im besten Falle einmal an seine Tafel lädt, um ihn dem Spotte bezechter Jagdgesellen preiszugeben.

Mit Macht wird Müller durch sein Interesse an den kulturellen

Verhältnissen der Gegenwart und durch seinen nüchternen, aller Stilisierung widerstrebenden Realismus aus grauen Vorweltstagen zu seiner Zeit und aus biblischen und antik-mythologischen Gefilden zu seiner pfälzischen Heimat hingedrängt, mit der einmal er wie auch seine Kunst unzertrennlich verwachsen war. Seine beiden reifsten und bekanntesten Idyllen sind lediglich Schilderungen bäuerlicher Arbeit und bäuerlichen Lebens in der Pfalz. Der Dichter gibt darin nun auch wieder die erzählende Form auf zugunsten einer lebendigen Dialogisierung und läßt seine Personen in mundartlich gefärbten, landläufigen Redensarten ihr unverbildetes Selbst, ihre tüchtige Gesinnung und ihr kerniges Volkstum enthüllen.

In der „Schaafschur" (1775) zeigt er uns den Bauern Walter mit seinen beiden Töchtern Lotte und Guntel und dem jungen Nachbar Veitel bei der ländlichen Arbeit des Hammelscherens traulich vereint. Der Schulmeister und der Schulze leisten Gesellschaft. Lieder werden gesungen, über Volksdichtung und neumodische Poesie wird disputiert, daneben aber auch ein Holzkauf abgeschlossen. Den Mittelpunkt der kleinen Gruppe bildet der Bauer Walter, eine derbe pfälzische Volksgestalt, gutmütig, aber auch handfest und sackgrob. Wie er seine Tochter vor allen Leuten ganz ungeniert eine „Hahl-Gans" und „Bestie" nennt, so weist er auch den Schulmeister, der auf die antiken Autoren eingeschworen ist und bei den Liedervorträgen ganz ungebeten die Rolle des Beckmesser spielt, mit einem kräftigen „Leck' er die Katz" in die Schranken. Ganz im Sinne der Stürmer und Dränger tritt Walter für alte Volksballaden ein, verachtet er die „neuen allfänzischen Dingergens" der Rokokopoeten und belustigt er sich über die herkömmliche Idyllendichtung, deren Schäfer „vom Rosenthau und Blumen" leben. Die Verlobung seiner Tochter Lotte mit Veitel führt den Alten und seine Gäste zum Schluß aus allem literarischen Streit wieder ins blühende Leben zurück.

In der erst 1811 veröffentlichten Erzählung „Das Nußkernen" erweitert Müller den Rahmen der Heimatsidylle bereits in der Richtung nach der Dorfgeschichte hin. Im Hause des uns schon aus der „Schaafschur" bekannten Schulzen finden sich eine größere Anzahl vorzüglich gezeichneter Typen des pfälzischen Volksstammes zusammen, um der ländlichen Beschäftigung des Nußkernens nachzugehen. Unter den

alten und jungen Leuten, die sich da in der Bauernstube um die Öllampe versammeln, begegnen wir auch dem kunstverständigen Schulmeister wieder, dem wackern Bauer Walter und seiner Tochter Guntel. Ein etwas mürrischer Patron ist nur der alte Wetzstein, der sich um seinen vor Jahren in die Welt gezogenen und nun scheinbar verschollenen leichtsinnigen Sohn grämt. Man vertreibt sich bei der Arbeit die Zeit mit dem Erzählen schauriger Geschichten, in die lauter Fragen hereinspielen, die dem Sturm und Drang am Herzen lagen. Wir erfahren das traurige Ende einer Dorfdirne, die ihr Vater mit Gewalt an einen alten Mann verheiraten wollte und die daher mit einem hübschen Zigeuner durchging, aber im Lager ihres Geliebten von den übrigen Zigeunerweibern bestialisch ermordet wurde. Auch die Geschichte von einer zum Tode verurteilten Kindesmörderin wird aufgetischt und wieder vertritt der alte Walter die Anschauungen der jungen Generation, wenn er nicht allein den von herzlosen Eltern auf ihre Kinder ausgeübten Ehezwang verurteilt, sondern auch für die Tat der Kindesmörderin verzeihende Worte findet. Zum Schluß wird noch vom Schulmeister eine tragikomische Serenade verlesen. Für die Belustigung der ganzen Gesellschaft sorgt der zu allem Schabernack aufgelegte junge Fröhlich, der sich plötzlich als Wetzsteins verloren geglaubter Sohn entpuppt und mit Guntel, der zweiten Tochter des Bauern Walter, verlobt.

Schwäbischer Sturm und Drang.

Ähnlich wie Ostpreußen stand Württemberg noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts bei den übrigen deutschen Stämmen im Rufe, für die „schönen Wissenschaften" wenigstens ein reines Sibirien zu sein. Und in der Tat konnte sich in diesem Lande, wo die ganze geistige Bildung in den Händen von Theologen und Pastoren lag, ein freieres Literaturleben kaum entwickeln. Aber als Württembergs selbstherrlicher Regent Herzog Karl Eugen seinen Hofstaat zu Ludwigsburg auf Kosten seiner schwergedrückten Untertanen nach dem Muster von Versailles auszustatten begann, durften auch die schönen Künste und darunter natürlich auch die Poesie in seinen Gebieten nicht länger vernachlässigt werden. Das Bedürfnis, mit dem übrigen deutschen Aus-

land in engere Fühlung zu treten und es von den hohen künstlerischen Fähigkeiten der Schwaben zu überzeugen, wächst seitdem in den gebildeten Ständen Württembergs zusehends. Ein in Gottscheds Lehre aufgewachsener Pfarrer, Balthasar Haug (1731—1792), hatte ähnliche Wünsche schon in einer 1762 erschienenen Programmschrift vorgetragen und diesen Mann berief denn auch der Herzog 1766 zur Ausführung „höchster literarischer Privataufträge" in seine Residenz. Als später Karl Eugen unter dem wohltätigen Einfluß seiner Mätresse Franziska von Hohenheim seinen Ausschweifungen entsagte und sich in zeitweise geradezu frömmlerischen Anwandlungen einem wissenschaftlichen und pädagogischen Dilettantismus ergab, wurde Haug 1773 Professor am Gymnasium zu Stuttgart und nach der Verlegung der vom Herzog begründeten Militärakademie in die Landeshauptstadt auch Lehrer an dieser Schule. Jetzt verwirklicht er einen längst gehegten Lieblingsplan mit der Gründung der ersten literarischen Zeitschrift Württembergs, dem „Schwäbischen Magazin" (1774—1780). Da sich dieses Journal neben allerhand andern Aufgaben doch auch die gesetzt hatte, das Ausland von den künstlerischen Fähigkeiten der Schwaben zu überzeugen, so suchte nun Haug eine heimatliche Dichtung ebenso gewaltsam aus dem Boden zu stampfen, wie es der Herzog mit dem Glanze seiner Residenz Ludwigsburg getan hatte. Bald flüchtet alles, was von Schülern des Stuttgarter Gymnasiums und der Militärakademie zum Dichten Lust bezeugte, unter die Fittiche des „Schwäbischen Magazins" und die Lobeserhebungen, die dessen Herausgeber seinen zumeist noch recht jugendlichen Mitarbeitern zollte, schaffen schon jetzt im literarischen Württemberg jene unerquickliche Atmosphäre eines provinziellen Kunstdünkels, die im folgenden Jahrhundert auch den Ruhmestempel der Uhland, Kerner, Mayer, Pfizer und Schwab erfüllte, bis ihn Heinrich Heine mit seinem scharfen Spott in Trümmer legte. Bedeutsamer aber als diese von Haug noch ganz nach Gottschedschem Muster veranstaltete Literaturzüchtung wurde für das geistige Leben Württembergs und für die deutsche Dichtung der Folgezeit der unter dem schweren Druck absolutistischer Herrschgewalt machtvoll emporstrebende politische Sinn, wie er uns zuerst bei dem schwäbischen Journalisten Christian Friedrich Daniel Schubart (1739—1791) entgegentritt. Haug hatte 1769 die Berufung dieses

musikalisch hochbegabten Mannes, der bis dahin als Präzeptor zu Geislingen ein kümmerliches Schulmeisterdasein geführt hatte, nach der herzoglichen Residenz Ludwigsburg durchgesetzt. Aber der Glanz höfischer Welt, in den hier Schubart als Organist und Musikdirektor aus dem bisherigen Dunkel seiner Existenz trat, wirkte verhängnisvoll auf sein stets etwas lockeres Naturell. Er sündigte in Baccho et Venere und allerhand galante Abenteuer mit Klavierschülerinnen und andern Damen bringen ihn in den Ruf eines Wüstlings und bestimmen den plötzlich so tugendhaft gewordenen Herzog, den unbequemen Musikanten — der seine Neigung zu spitzen Epigrammen schon in dieser Zeit nicht unterdrücken konnte — 1773 seines Amtes zu entheben und des Landes zu verweisen. Nach längerer Vagabondage in der Pfalz und in Bayern begründet Schubart 1774 zu Augsburg seine „Deutsche Chronik", die er auch nach seiner Übersiedlung in die freie Reichsstadt Ulm trotz aller Anfeindungen und Zensurschwierigkeiten zunächst bis zum Jahre 1777 erfolgreich fortsetzt. Durch sie ist er einer der verdienstvollen Bahnbrecher unseres modernen politischen Zeitungswesens geworden.

Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts stand die deutsche Journalistik, soweit sie sich mit politischen Fragen beschäftigte, immer noch auf einer recht tiefen Stufe. Das gilt sowohl von den Zeitschriften als auch den Zeitungen, wobei jedoch zu bemerken ist, daß die Grenzen zwischen beiden damals noch oft ineinanderfließen. An der Dürftigkeit und Unsachlichkeit politischer Berichterstattung war aber nicht etwa die Interesselosigkeit des Publikums an öffentlichen Fragen schuld. Nach Beendigung des Siebenjährigen Krieges und seit den ersten Anzeichen des Nordamerikanischen Freiheitskrieges wächst die Anteilnahme des deutschen Volkes an politischen Dingen sichtlich. Aber der durch die Zensur ausgeübte Druck absoluter Regierungsgewalten legte dem Journalismus jener Tage die schwersten Fesseln an. Und schlimmer fast noch als die Rücksichtnahme auf die Verhältnisse im eigenen Lande unterband die auf das Ausland — zu dem damals natürlich auch jeder deutsche Nachbarstaat schon zählte — dem Zeitungsschreiber die freie Meinungsäußerung. Was den Herzog Karl Eugen von Württemberg dazu bewog, Schiller die poetische Schriftstellerei endgültig zu untersagen, war nicht etwa die anarchistisch-revolutionäre Tendenz von dessen „Räubern", sondern ein Einschreiten des Schweizer Kantons

Graubünden, der im Drama (2. Akt, 3. Szene) bekanntlich von Spiegelberg das „Athen der heutigen Jauner" genannt wird. Und nicht minder verhängnisvoll als diese Beschwerde einer auswärtigen „Puissance" in Schillers Leben hat später eine der freien Reichsstadt Nördlingen in das Leben Wekhrlins eingegriffen. Gegen Schubart unternahm schon vor seiner Gefangennahme die französische Regierung beim Reichstag zu Regensburg einmal einen diplomatischen Schritt und nach seiner Freilassung regnete es gegen ihn Beschwerden von allen Seiten. Wo, wie z. B. im Staate Friedrichs d. Gr., der Zensurzwang das freie Wort wenigstens nicht brutal einschnürte, konnte natürlich auch der politische Journalist etwas kühner sein Haupt erheben und die Zeitungen standen in diesen Länderstrichen daher auch auf einem durchaus höheren Niveau. Das galt vor allem von den beiden Berliner Zeitungen, die man nachher unter den Namen der Vossischen und Spenerschen auseinanderhielt, aber auch von der „Magdeburgischen", „Schlesischen" und von der „Königsberger Hartungschen Zeitung". Und außerhalb Preußens erfreute sich besonders der „Hamburgische unparteiische Korrespondent" auch wegen seiner politischen Berichterstattung eines großen Ansehens. Von den damals führenden Zeitschriften war der „Teutsche Merkur" die erste, die nicht nur für Wissenschaft und Dichtung, sondern auch für Politik etwas übrig hatte, wenn man sich natürlich von dem behutsamen Wieland auch keine Brandartikel erwarten durfte. Die gefürchtetsten politischen Zeitschriften gediehen im Kurfürstentum Hannover, das mit England durch Personalunion vereint war und wo man daher auch die bei weitem größern englischen Freiheitsprivilegien genoß. August Ludwig Schlözers „Briefwechsel meist historischen und politischen Inhaltes" (1776—1782) und dessen Fortsetzung, die „Staatsanzeigen" (1783—1794), sind wohl die reifste Frucht, die der politischen Journalistik Deutschlands im 18. Jahrhundert beschieden war. Am schärfsten wurde die freie Meinungsäußerung in Süddeutschland im Zügel gehalten und hier wieder besonders unerbittlich in Österreich, Bayern und Württemberg. So war Schubarts „Deutsche Chronik" auf alle Fälle ein mutiges Unternehmen. Sie hat noch immer den zwischen Zeitung und Zeitschrift schillernden Mittelcharakter, erscheint statt dreimal nur zweimal in der Woche und berücksichtigt neben Politik und Volkswirtschaft auch die Kunst, besonders die Musik. Dazu

ist Schubarts Berichterstattung viel subjektiver, als es eigentlich den Zwecken einer Zeitung entspricht. Daß die zehnjährige Kerkerhaft, die des Dichters ganzes Wesen wandelte, auch an seiner Chronik nicht spurlos vorüberging, versteht sich von selbst. Immerhin bewahrte sich diese eine gewisse geistige Kontinuität zwischen den Teilen, die vor Schubarts Verhaftung und denen, die nach seiner Freilassung erschienen. Ganz ohne innere Widersprüche geht es freilich auch schon in den ersten Jahrgängen der „Deutschen Chronik" nicht ab. Ein Journalist, der seine Meinungen nach kühler Erwägung zu Papier gebracht und infolgedessen für sein geschriebenes Wort jederzeit hätte einstehen können, war ja Schubart nicht. Seine Redaktionsstube war das Wirtshaus, wo er bei einem Krug Bier und einer Pfeife Tabak mitten unter dem Schenkenlärm seine Artikel konzipierte. Und so wurde wohl manches, was ihm sein lebhaftes und bewegliches Temperament eingab, mehr aus Laune als Überzeugung schriftlich festgelegt. Dann aber hat dieser Mann bei all seinem anerkennenswerten Freimut die ihn umwitternde Gefahr doch nie ganz aus dem Auge gelassen und eine gewisse Furcht vor dem Gedanken, es könnte seine politische Theorie in nächster Nähe in Praxis umgesetzt werden, ist an ihm wiederholt wahrzunehmen. Er hat mit Begeisterung der französischen Revolution zugejubelt, aber, wo die westliche Freiheitsbewegung auf deutsches Gebiet übergreifen wollte, war er ihr feind. Überhaupt, wer etwa mit modernen, linksparteilichen Gesichtspunkten an Schubarts politische Einstellung herantritt, wird sie reichlich zahm finden. Er bekämpft wohl die Willkür der Fürsten, aber spricht, wenigstens anfangs, der absoluten Monarchie noch durchaus das Wort, wenn sie nur durch würdige Landesväter vertreten werde. Erst zur Zeit der französischen Revolution wird allmählich die konstitutionelle Monarchie sein Ideal. Er anerkannte anfangs auch noch durchaus die Rechte des Adels und war gegen eine Vermischung der Stände. Und trotz seines Eintretens für Toleranz und seiner Abneigung gegen Aberglauben und zelotisches Pfaffentum lehnte er Freigeisterei und Unglauben ganz ausdrücklich ab. Es hat Schubart nicht an politischem Weitblick gefehlt, wie seine Prophezeiung eines geeinten Italiens, eines im 19. Jahrhundert erstarkten Rußlands und Nordamerikas beweist, aber in seiner Stellungnahme zu den Deutschland am nächsten liegenden Problemen ist er doch recht unsicher gewesen.

Er war ein begeisterter Verehrer Friedrichs d. Gr. und wollte sogar einmal in einem deutschen Bund unter der Führung eines mit Holland und England alliierten Preußen das Heil für die Zukunft seines Vaterlandes erblicken; dann aber sah er doch wieder den österreichisch-preußischen Dualismus für die Sicherheit der übrigen deutschen Staaten als notwendig an. Am eindeutigsten und schärfsten hat er sich jedenfalls immer über die gewissenlose Mißwirtschaft in den deutschen Kleinstaaten ausgesprochen und mit tiefer Empörung berichtete er auch stets von dem erbärmlichen Schacher, den deutsche Fürsten damals mit dem Verkauf ihrer Untertanen an das kriegführende Ausland betrieben. Solche Äußerungen und allerhand boshafte Anspielungen, die sich Schubart auf das Verhältnis Karl Eugens zu Franziska von Hohenheim erlaubte, vielleicht auch ein Wink von Wien her, bewogen den Herzog, den nichtsahnenden Journalisten im Januar 1777 von Ulm auf württembergisches Gebiet nach Blaubeuren zu locken, sich seiner dort zu bemächtigen und ihn zehn volle Jahre auf der Feste Hohenasperg, erst in sehr strenger, nachher in milderer Haft gefangen zu halten. Als Schubart auf eine Intervention des preußischen Hofs 1787 wieder seine Freiheit erhielt, dazu den Posten eines Hofdichters, Direktors des Schauspiels und der Oper, durfte er auch seine Chronik wieder fortsetzen, die nach seiner Gefangennahme Freunde bis zum Jahre 1781 mühsam aufrecht erhalten hatten. Aber Schubart war nun doch ein zermürbter Mann, der es sich mit seinem strengen Gebieter um keinen Preis verderben wollte und daher ein verlogenes Lob nach dem andern auf Karl Eugen häufte.

Früher denn als Journalist, und zwar schon in seiner Geislinger Schulmeisterzeit, war Schubart als Dichter hervorgetreten. Er selbst hatte sich mit seiner 1771 veranstalteten Sammlung von Klopstocks kleinen poetischen und prosaischen Werken zum schwäbischen Apostel des Messiassängers gemacht und konnte sich seitdem vom Einfluß seines bewunderten Vorbildes auch nicht mehr befreien. Dadurch wurde aber Schubarts in Sinnlichkeit und Wirklichkeitsfreude verankertes und gerade zu Ausflügen ins Übersinnliche so schlecht gerüstetes Talent immer wieder auf Irrwege geleitet. Daher sind seine klopstockisierenden Oden und kirchenliedartigen „Todesgesänge" (1767) heut mit Recht so gut wie vergessen. Ganz im expressiv-pathetischen Stil der Messiade

wollte er auch ein Epos liefern, worin Ahasver, der Ewige Jude, die ganze Entwicklung der Weltgeschichte hätte miterleben sollen. Aber die von dem großangelegten Plane allein zustande gekommene lyrische Rhapsodie „Der ewige Jude" überschreitet mit ihrem fast wollüstigen Wühlen in grauenhaften Vorstellungen alles künstlerische Maß und darf trotz der ihr innewohnenden dichterischen Kraft keinesfalls zu den erfreulichen Erzeugnissen des Sturms und Drangs gezählt werden.

Seiner ganzen Veranlagung und seinem Bildungsgange nach konnte Schubart nur dort, wo er sich in volkstümlichen Gedichten der Anschauungs- und Ausdrucksweise des kleinen Mannes näherte, wahrhaft Wertvolles geben. Der Dichter erreicht geradezu die humorvolle Naivität eines Claudius, wenn er ein muntres Schwabenmädchen die hausfraulichen Tugenden ihrer Landsmänninnen preisen und gegen die gelehrte Bildung der belesenen Sächsinnen ausspielen läßt oder wenn er in seiner populären Verserzählung „Der Schneider auf Reisen" vom Muttersöhnchen plaudert, das sich scheinbar auf die Wanderschaft begeben, in Wirklichkeit aber in den Taubenschlag verkrochen hat. Manche dieser volkstümlichen Gedichte, wie das durch Schuberts Komposition so berühmt gewordene „Die Forelle" oder „Der Bettelsoldat", schließen mit einer lehrhaften oder warnenden Wendung. In das tägliche Leben der arbeitenden Stände leuchten wohl am tiefsten Schubarts Bauernlieder hinein. Sie sind weit realistischer als die des Göttinger Hains, wiewohl natürlich auch in ihnen das Landleben noch immer von der Sorglosigkeit des „Beatus ille" verklärt wird. Aber wenn uns der Dichter in die behäbige Häuslichkeit unter dem überschneiten Schindeldach führt, wo wir den Bauer antreffen, wie er gerade sein „Pfeifle Tabak" schmaucht oder den „Span schnitzt", während das „Weible bei der Kunkel sitzt" und seine Kinder „Urschel" und „Hans" sich im Schleifertanz drehen: da fühlen wir uns gewiß an die Wirklichkeitstreue in den pfälzischen Idyllen eines Maler Müller erinnert. Etwas von untrüglicher Lebensbeobachtung findet sich in all diesen Liedern und sticht freilich immer noch recht grell von den idealisierenden Zügen darin ab, so, wenn wir z. B. in dem Gedicht „Der Bauer in der Ernte" nach einer doch allzuempfindsam gehaltenen Schilderung des Vogelgesangs auf das köstliche Bild vom Hunde stoßen, der die schlagende Wachtel im Korn auf-

gestört hat und dem davonfliegenden Vogel nachspringt und in die Luft nachschnappt. Und wenn schon das eine oder andere dieser Lieder Schubarts Andenken im deutschen Volke erhalten sollte, so müßte ihm vollends seine politische Lyrik als eine Großtat in dieser dunklen Epoche deutscher Staatengeschichte unvergessen bleiben. Er, der den bittern Kelch politischer Unfreiheit bis zur Neige leerte, hatte gewiß andere Erlebnis- und Gefühlsgründe für seinen Tyrannenhaß als der Hainbündler Voß, der den seinigen doch nur aus den Erinnerungen an die Leibeigenschaft seines Großvaters nährte, oder gar der Graf Fritz Stolberg, der die gedrückte Lage damaliger Untertanen doch immer nur aus der Ferne beobachtet hatte. Wenn uns in der Haltung Schubarts, des Zeitungsschreibers, oft ein gewisses Schwanken stört, das man ihm nicht ganz mit Unrecht als Charakterschwäche auslegen kann, so sind die während seiner Gefangenschaft entstandenen teils aufreizenden, teils ergreifenden politischen Gedichte einwandfreie Zeugnisse für sein stilles Heldentum. Wehmütige Resignation, wilder Haß und schäumender Zorn lösten sich damals in der Seele dieses Unglücklichen rasch ab. Da schreibt er fast gleichzeitig mit dem schönen Kerkerlied „Gefangner Mann, ein armer Mann!" das giftige Gedicht „Aderlässe" nieder, worin er seinem Volk mit bitterster Ironie die Verse ins Gesicht schleudert: „Denn Freiheit ist des Deutschen größte Sünde!" Da macht er in der berühmten „Gruft der Fürsten" seiner nicht mehr zu bändigenden Wut über die Willkür Karl Eugens Luft. Mag das Gedicht nun durch ein ähnliches von Miller oder durch parallele Vorstellungen bei Klopstock oder durch Leisewitzens „Julius von Tarent" angeregt sein: diese mit fast teuflischer Lust entworfne Schilderung einer durch die Macht des Todes für immer gebrochenen und zu Staub und Moder zerschmetterten Fürstenherrlichkeit war für den Gefangenen ein Wagnis sondergleichen. Es verliert an Größe auch durch die etwas dämpfenden Schlußverse nichts, die neben das schreckliche Gericht, das die schlimmen Fürsten im Jenseits erwartet, nun das Bild der Seligkeit hinmalen, der die guten Fürsten in ihren Grabgewölben ruhig entgegenschlummern. Und aus dem erschütterndsten Mitgefühl, das nur gleiches Schicksal zu wecken vermag, grüßt wieder in der wehmütigweichen Ode „Frischlin" der Gefangene vom Hohenasperg den Gefangenen von Hohenurach, der nahezu zweihundert Jahre zuvor bei

einem Fluchtversuch verunglückt war. Als der Herzog von Württemberg seine Landeskinder an Holland zur Kriegführung in Afrika verkaufte, da schrieb Schubart, der als Journalist den Soldatenschacher immer unerbittlich bekämpft hatte, 1787 sein schönes „Kaplied". Das Gedicht, worin der Trennungsschmerz der ausziehenden Krieger beim Abschied von Heimat und Lieben aus tiefstem Herzensgrunde aufsteigt und nach einem kurzen, betäubenden Überwallen kriegerischen Mutes elegisch ausklingt, wirkte als stummer Protest gegen die erbärmliche Handlungsweise deutscher Fürsten im Volke nicht minder nachhaltig als die einem schrillen Aufschrei vergleichbare berühmte Szene in Schillers „Kabale und Liebe". An diese schlichte und volkstümlichem Empfinden leicht eingehende Art politischer Dichtung reicht Schubarts einst vielgerühmter Hymnus „Friedrich d. Gr." (1786), dem er eigentlich seine Freilassung zu danken hatte, mit seinen literaturgeschichtlichen und geschichtlichen Reminiszenzen und seinem hohlen, geschwollenen bardischen Pathos auch nicht im entferntesten heran.

Die politische Hydra war nun einmal in Süddeutschland auch mit brutalster Gewalt nicht auszurotten. Als man Schubart durch Gefangenschaft mundtot gemacht hatte, ergriff statt seiner ein andrer Schwabe, Wilhelm Ludwig Wekhrlin (1739—1792), das Wort. Er war nicht minder liederlich und unstet als Schubart. Und das mußte wohl auch so sein. Denn ein Journalist jener Tage durfte nicht Haus und Hof haben und besaß er es schon, so durfte er sichs jedenfalls in seiner bürgerlichen Seßhaftigkeit nicht allzu bequem machen. Wir können die Lebenswege Wekhrlins außerhalb Württembergs in Wien und in den freien Reichsstädten Regensburg, Augsburg und Nördlingen, schließlich auch im Ansbachischen verfolgen. Überall, wo er sich aufhielt, gewann er mit treffsicherm Blick Land und Leuten ihre guten wie bösen Seiten ab, wofür besonders die lebendigen Schilderungen seiner Reisebeschreibung „Des Anselmus Rabiosus Reise durch Oberdeutschland" beredtes Zeugnis ablegen. Als Journalist besaß er nicht die geistige Weite eines Schubart. Und wenn sich dieser bemühte, Klatsch und unwahre Berichterstattung von seiner Zeitung nach Möglichkeit fernzuhalten, so steckte Wekhrlin mit Vorliebe seine Nase dahin, wo er den Brandgeruch des Skandals wahrnahm. Gewisse Züge des Revolverjournalisten sind ihm nicht abzusprechen. Und doch verband

dieser Mann damit auch immer etwas von der Gesinnung eines Lumpenaristokraten. Trotzdem er seine Journale im engsten Verkehr mit dem niedern Volk, mit Kutschern, Fuhrleuten und Dragonern schrieb, hat er in seinen politischen Anschauungen den Demokraten doch nur bis zu einem gewissen Grade hervorgekehrt. Im Gegensatz zu Schubart erblickte er in den Verfassungszuständen der republikanischen Schweiz nie ein Ideal und der französischen Revolution kehrte er nach anfänglicher platonischer Schwärmerei den Rücken, sobald sie in Pöbelherrschaft ausartete. In seinen periodischen Schriften, von denen die „Chronologen" (1779—1781) und „Das graue Ungeheur" (1784 bis 1787) die bedeutendsten sind, gilt sein erbitterter Kampf denn auch vorwiegend nur der Intoleranz, dem Obskurantismus der Zeit, den Rechtsbeugungen und eklatanten Rückständigkeiten in der damaligen Justiz und im damaligen Polizeiwesen, nebstbei volkswirtschaftlichen Schäden und Unzulänglichkeiten, jedenfalls in erster Linie den kulturellen Gebrechen der Zeit. Ein ausgesprochener Gegner der absoluten Monarchie und Verfechter einer demokratischen Verfassung ist aber Wekhrlin nie gewesen. Dennoch wurde auch er ein Märtyrer seines Berufs. Eine Beschwerde, die die freie Reichsstadt Nördlingen gegen ihn beim Fürsten zu Ottingen-Wallerstein einbrachte, auf dessen Territorium der unternehmungslustige Journalist neben seiner gefährlichen Zeitungsschreiberei die weit ungefährlichere Geflügelzucht betrieb, genügte diesem selbstbewußten Serenissimus, den Beschuldigten gleich vier Jahre lang in Gewahrsam zu nehmen. Nach seiner Freilassung hatte auch Wekhrlin, ähnlich wie Schubart, manches von seiner Pasquillantenschärfe eingebüßt, wie man an den politischen Betrachtungen seiner „Hyperboreischen Briefe" (1788—1790) unschwer erkennen kann.

Im ganzen ist die Wirkung der ersten politischen Journalisten Süddeutschlands nur im Sande verlaufen. An den staatlichen Einrichtungen änderte ihre mehr oder minder scharfe Kritik so gut wie nichts und in der deutschen Dichtung hat alles, was von berechtigter Unzufriedenheit in diesen freiheitlichen Vorkämpfern und in vielen ihrer Zeitgenossen gärte, doch erst in den Jugenddramen Christoph Friedrich Schillers (1759—1805) seinen machtvollsten Ausdruck gefunden. Von dem empörenden Schicksal des unglücklichen Schubart erfuhren auch die Schüler jener Militärakademie, die Karl Eugen ursprünglich unter

der Bezeichnung einer „militärischen Pflanzschule" auf seinem bei Ludwigsburg gelegenen Jagdschloß „Solitude" errichtet hatte, und die 1775 zugleich mit dem Hofstaat des Herzogs nach Stuttgart verlegt worden war. Trotzdem man hier die unter Karls persönlicher Fürsorge erzogenen Zöglinge von jeder Berührung mit der zeitgenössischen Literatur hermetisch abzuschließen versuchte, drangen doch die aufrüttelnden Dramen der Stürmer und Dränger wie Staub in die Anstalt ein und wiesen gerade dem damals noch ganz unsicher tastenden jungen Schiller, der seit 1773 zu den Eleven der Militärakademie zählte, seinen künstlerischen Weg. So mußte der Jüngling, der kaum etwas davon merkte, daß er sich mit seiner Begeisterung für Goethes „Götz", Klingers „Zwillinge" und Leisewitzens „Julius von Tarent" einer literarischen Richtung verschrieb, die damals schon ihren Höhepunkt erreicht hatte, geradezu als Nachzügler der Geniebewegung erscheinen, als er nach Absolvierung seiner Studien 1781 seinen dramatischen Erstling, die „Räuber", der Öffentlichkeit übergab. In die Zeit seines Aufenthaltes auf der Akademie, deren Vorzüge vor andern Schulanstalten Württembergs man nur zu oft verkannt hat, fallen aber nicht nur Schillers erste Anfänge als Dichter, sondern auch als Philosoph, so daß man sagen kann: die Grundlagen seines gesamten Menschen- und Künstlertums haben noch auf heimatlichem Boden und in dem für unser deutsches Geistesleben so denkwürdigen achten Jahrzehnt ihren entscheidenden Ausbau erfahren. Denn kaum wird man einen zweiten Dichter und Denker finden, der in der jugendlichen Physiognomie seiner ersten schriftstellerischen Versuche schon so viel Züge seiner spätern Entwicklung aufwiese, als gerade er.

Schiller hatte sich auf den Wunsch des Herzogs zuerst für das juristische Studium entscheiden müssen, aber nach der Übersiedlung der Akademie von der Solitude tauschte er es mit dem medizinischen ein. Über die eine wie die andere Wissenschaft ging ihm indessen das Studium der Philosophie, wozu er auch schon in diesen Jahren durch seinen jungen und sehr anregenden Lehrer, Jakob Friedrich Abel, die erste Anleitung erhielt. Neben den allgemeinen Grundlagen des Leibniz-Wolffschen Systems und Gedanken von Rousseau waren es hauptsächlich Ideen Shaftesburys und der englischen sowie schottischen Moralphilosophen, die ihm nun, teils aus dem lebendigen Unterricht, teils aus der Lektüre

der Schriften eines Christian Garve und anderer zuflossen. Als erste Belege für ein selbständiges Denken des Eleven können zwei Festreden angesehen werden, die er in höherem Auftrag bei den Geburtstagsfeiern der Franziska von Hohenheim in den Jahren 1779 und 1780 zu halten hatte. Sie sind mit dem obligaten Byzantinismus vollgestopft, zeigen uns aber gleichwohl Schillers jugendliche Weltanschauung im Skelette. Der eine oder andere Gedanke dieser Reden hat nachher in den Gedichten der „Anthologie" seine poetische Einkleidung und in der „Theosophie des Julius", von der ganz sicher große Teile schon in dieser Zeit entstanden sind, seine reichere Ausgestaltung erfahren. Der Grundcharakter dieser Jugendphilosophie ist natürlich noch ganz aufklärerisch-eudämonistisch. Nichtsdestoweniger beleuchtet schon der Militärakademiker in seiner ersten Rede ein Hauptproblem seines spätern Denkens, nämlich den Kampf zwischen Neigung und Pflicht und nimmt dabei die Haltung eines Stoikers ein. Im übrigen freilich dreht sich hier seine ganze Logik und Ethik noch um die Begriffe Tugend und Vollkommenheit und um die durch beide bewirkte, beziehungsweise mit ihnen verknüpfte Glückseligkeit. Der so leicht enthusiasmierte Dichter, der später Millionen umschlingen und seinen Kuß der ganzen Welt aufdrücken will, weist schon jetzt der Liebe in der großen Geisterwelt die Aufgabe eines erhaltenden Prinzips zu, die in der Körperwelt das Gravitationsgesetz zu erfüllen hat. Die Liebe verbindet eine Seele mit der andern, sie nähert den Schöpfer dem Geschöpfe und dieses jenem. Bald zeigte sich der junge Zögling von der Philosophie so begeistert, daß er auch seinem medizinischen Brotstudium den „höheren Rang einer philosophischen Lehre" zu geben gedachte. Dieser Absicht dienen zwei wissenschaftliche Probeschriften des Dichters, die uns noch viel klarer als seine beiden Festreden in seine jugendliche Geisteswelt einführen. Wenn auch die Heilkunde im 18. Jahrhundert noch sehr wenig empirisch-experimentell betrieben wurde, sie hatte doch weitaus innigere Beziehungen zur Sinnenwelt als die Jurisprudenz oder gar die Theologie und übernahm daher im Bildungsgange Schillers die Funktion eines heilsamen Gegengewichts gegen seine von Natur aus spekulative und darum mit Vorliebe dem Übersinnlichen zugekehrte Geistesart.

Da ist es interessant zu beobachten, wie beide akademischen Probeschriften über das Verhältnis von Körper und Geist handeln, demnach

ein Problem berühren, das späterhin, wenn auch in anderer Formulierung, geradezu in den Mittelpunkt von Schillers Denken rückt. Die erste Abhandlung „Philosophie der Physiologie" (1779), zuerst in deutscher, dann auch in lateinischer Sprache niedergeschrieben, ist nur in einem Bruchstück der deutschen Fassung auf uns gekommen. Die Ausführungen der Schrift gründen sich auf den Satz, daß die Bestimmung des Menschen in der „Überschauung, Forschung, Bewundrung des großen Plans der Natur" liege. Getreu dieser Überzeugung geht nun der jugendliche Denker der Wirkung zwischen Geist und Materie nach. Die vom Materialismus, von Leibniz und dem Okkasionalismus versuchten Lösungen des Problems werden abgelehnt und zwischen Körper und Seele wird eine Mittelkraft angenommen, die im Nerven wohnt und auch mit einem der damaligen Psychologie ganz geläufigen Namen „Nervengeist" bezeichnet wird. Die Seele selbst aber wird als denkendes und empfindendes Wesen aufgefaßt. Das Bruchstück schließt mit Gedanken vom Einfluß des Schönen auf die Ausgestaltung und Vervollkommnung unseres Innenlebens, — man könnte sie schon als Urzellen auffassen der von Schiller später in „Anmut und Würde" voll entwickelten Ideen! Geistig reifer ist des Dichters zweite, im Ziele bescheidenere und daher auch sachlich besser fundierte Probeschrift „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen" (1780). Im Gesamtbild von Schillers Philosophie hat sie als Vorstoß gegen die spiritualistische Ansicht, daß der Körper ein Kerker der Seele sei, ihre besondere Stellung. Gegen diese Unterschätzung unseres Trieblebens wird eingewendet, daß die „tierischen Empfindungen" schon dadurch von Bedeutung sind, daß sie den Geist sozusagen an seine Erdgebundenheit erinnern. Aber sie sind auch, wie Schiller in einer an die Gedanken seines spätern Gedichtes „Die Künstler" gemahnenden kulturphilosophischen Skizze ausführt, Wecker und Entwickler der geistigen Kräfte des Menschen. Und wenn hier der weltweise Militärakademiker in seinen Ausführungen auch den üblen Folgen der lururiösen Lebensweise kulturell überreifer Völker einen fördernden Einfluß auf den geistigen Fortschritt der Menschheit zugesteht, so bewegt er sich auf Bahnen, die von Rousseau schon weit abführen. Zahlreiche literarische Beispiele, unter die auch Zitate aus den damals noch nicht veröffentlichten „Räubern" mit eingeschmuggelt werden, sollen

die enge Zusammenstimmung von Körper und Geist zeigen und schon ganz im Sinn seiner spätern Anschauungen weist Schiller darauf hin, wie die wiederholten und daher habituell gewordenen Affekte sich im Äußern des Menschen ausprägen. Ja, schon hier fällt ein Wort, das später in etwas geänderter Fassung berühmt geworden ist: „Die Seele bildet den Körper." Wenn ferner der Dichter im Widerspruch zu der vorherrschenden Auffassung, daß Körper und Geist zwei für sich getrennte heterogene Bestandteile des Menschen darstellen, rundweg erklärt, wir seien nicht Seele und Körper, sondern die „innigste Vermischung dieser beiden Substanzen", und wenn er dann weiter in dieser Vermischung sogar unsere Vollkommenheit sucht, so sehen wir ihn schon hier um jenen harmonischen Ausgleich zwischen polaren Gegensätzlichkeiten bemüht, den er später als Verfechter der Sinnlichkeit gegenüber Kants rigoroser Ethik tatsächlich vermittelte.

Bevor noch Schiller in der Philosophie das Studium gefunden hatte, auf das ihn seine Geistesart am nachdrücklichsten hinwies, war er sich auch schon seines Dichterberufs bewußt worden und Balthasar Haug führte ihn im „Schwäbischen Magazin" der Jahre 1776 und 1777 zum erstenmal als Lyriker in die Literatur ein. Zwei Gedichte, „Der Abend" und „Der Eroberer", die der junge Zögling damals in der Zeitschrift seines Lehrers veröffentlichte, zeigen ihn uns als Schüler Klopstocks und Hallers. Es war gewiß nicht nur die große Beliebtheit des Messiassängers gerade in Schwaben, die ihm nun auch die Sympathien des literarischen Anfängers in der Militärakademie gewann, und es war auch sicher nicht die merkwürdige Vereinigung von wissenschaftlichem und künstlerischem Ruhm, die den jungen, poetisch veranlagten Mediziner zum Anschluß an den Schweizer Dichterphysiologen bewog, sondern Klopstocks himmelstürmendes und Hallers wuchtiges Pathos, die erhabene Gesinnung der beiden metaphysisch und religiös gerichteten Geister hatten es eben Schillers wahlverwandter Natur angetan. Indessen brachte nicht Haugs wohlwollende und nur allzuleicht einer kritiklosen Bewunderung zuneigende Gönnerschaft das lyrische Talent seines Zöglings zur Hochblüte, sondern die Rivalität, in die dieser alsbald mit einem seiner Jugendbekannten geriet. In dieser Zeit der allenthalben aus dem Boden schießenden Musenalmanache hatte ein Lieblingsschüler Haugs, Gotthold Friedrich Stäud-

lin, 1781 bei Cotta in Stuttgart den ersten „Schwäbischen Musenalmanach auf das Jahr 1782" herausgegeben und dabei den Mund etwas zu voll genommen. Denn er wollte mit seinem Büchlein den „naserümpfenden Deutschen am Rhein und an der Elbe" beweisen, daß auch unter dem angeblich „böotischen Himmel" Schwabens „die herrliche Pflanze des Genies" gedeihen könne. Ständlin hatte unter der dichtenden Jugend seiner Heimat zahlreiche Mitarbeiter für sein Unternehmen gewonnen. Schiller selbst steuerte ein Gedicht zum Almanach bei, geriet aber, vielleicht schon bei dieser Gelegenheit, in ein gespanntes Verhältnis zum Herausgeber, das bald immer feindseliger wurde. Er rezensiert im „Schwäbischen Magazin" Ständlins „Proben einer deutschen Aneis nebst lyrischen Gedichten" und niemand konnte ihm das Recht zu einem solchen Kritikeramt streitig machen. Hatte er doch selbst um diese Zeit schon einen Teil der Aneis in deutsche Hexameter übertragen und war dieser sein erster Übersetzungsversuch doch auch schon ein Jahr vorher in Haugs Zeitschrift unter dem Titel „Sturm auf dem Tyrrhener Meer" erschienen! Aber Schillers Rezension erteilte der Eitelkeit seines Rivalen einige recht scharfe Hiebe, die diesen dann wohl auch über das ihm reichlich genug gespendete Lob hinwegsehen ließen.

Aber dem durch den Erfolg seiner „Räuber" damals schon recht selbstbewußt gewordenen Dichter genügte es nicht, nur mit der Waffe des Kritikers auf seinen Gegner loszugehen, sondern er wollte dessen Lieblingsunternehmen mit einer übertrumpfenden Konkurrenz „zermalmen" und so setzte er Ständlins Almanach eine bei J. B. Metzler in Stuttgart erschienene „Anthologie auf das Jahr 1782" entgegen. Als Verlagsort dieser Blumenlese war das sibirische „Tobolsko" genannt und schon in dieser Ständlins „böotischen Himmel" Schwabens parodierenden Fiktion kennzeichnete sich der oppositionelle Geist des neuen Unternehmens. Auch Schiller hat für seine Anthologie unter seinen Altersgenossen Mitarbeiter gefunden, aber den Löwenanteil daran trug doch er selbst mit seiner inzwischen ganz üppig gediehenen Jugendlyrik.

Seinen künstlerischen Ausgangspunkt von Klopstock und Haller verrät uns auch in dieser Sammlung noch eine Gruppe gereimter „sturmatmender" Oden, die alle dem Lobe des Höchsten gewidmet sind und da-

her bis zu einem gewissen Grade metaphysischen Charakter haben. Denn an dem Grundsatz seiner Jugendphilosophie, daß des Menschen Bestimmung im Anschauen und Bewundern des Alls bestehe, hält auch hier der Dichter fest. Ihm erschließt sich die Erkenntnis von Gottes Macht und Größe aus dem Anblick der nach einem Gewitter erquickten vielgestaltigen Natur („Die Herrlichkeit der Schöpfung"), wie aus den unheilvollen Wirkungen einer Seuche, die uns der junge Mediziner in Bildern von wahrhaft barocker Gräßlichkeit zu Bewußtsein bringt („Die Pest"). In prächtiger Tonmalerei schildert uns die „Gruppe aus dem Tartarus" das öde dumpfe Grauen der Unterwelt, während uns die Kantate „Elysium" die ewigen Wonnen der antiken Himmelsgefilde noch in recht schäferlichem Rokoko ausmalt. Von ganz ungewöhnlicher dichterischer Glut und sprachmächtiger Ausdrucksgewalt aber zeugen schon in der Anthologie die Laura-Oden, Schillers früheste Liebeslyrik. Sie verdanken ihre Entstehung der Neigung des jungen Regimentsmedikus zu seiner Stuttgarter Wirtin, der Hauptmannswitwe Luise Vischer. Aber die Grundlage des erotischen Erlebnisses ist in diesen Gedichten nirgends zu fassen. Die Angebetete erscheint darin nicht als Witwe, sondern als Mädchen und sie erhält den geweihten Namen Laura, unter dem auch die Petrarkaschwärmer des Halberstädter Kreises ihre Geliebte besangen. Was von den Reizen und Fähigkeiten Lauras in den Oden gepriesen wird, ist viel zu dürftig und allgemein, um nur ein einigermaßen anschauliches Bild von dem Mädchen zu geben. Denn selbst die Kunst des Klavierspiels, die der verliebte Poet der Gefeierten in überschwenglicher Weise nachrühmt, ist ein Attribut, das Dichter der Empfindsamkeitsepoche mit Vorliebe ihren Schönen beilegten. Der expressive Charakter dieser Liebeslyrik, die an leidenschaftlicher Stoßkraft, elementarer Heftigkeit und übersinnlicher Zielstrebigkeit selbst Klopstock noch hinter sich läßt, duldet kein Verhaftetsein mit realen Gegebenheiten, kein stimmungsvoll-genügsames Auskosten der Wirklichkeit. Stille Herzensglut wird da zu lohendem Brand angeblasen, empfindsame Gefühle werden bis zur Verzückung gesteigert und alle die Situation charakterisierenden Züge aus der Miniatur ins Fresko übertragen. Wir verfolgen des Dichters Liebeswerben durch alle Hitzegrade seiner schwärmerischen Hingabe. Wenn das Mädchen das Klavier „meistert", dann sieht der in Ekstase geratene

Anbeter sogar den Himmel offen („Laura am Klavier"), wenn sie singt, hört er „Leierklang aus Paradieses Fernen", wenn sie tanzt, schwingen Amoretten die Flügel („Die seligen Augenblicke"). In den Versen „Vorwurf an Laura" hält er dem Mädchen vor, wie die Liebe zu ihr all seine hochfliegenden Wünsche erstickt habe, aber zum Schluß gibt er sich doch zufrieden, daß er eben dadurch auch von seinem allzukühnen Emporstreben über die Menschheit hinaus abgekommen sei. In der philosophisch durchgeistigten „Phantasie an Laura" begegnen wir wieder einem Theorem von Schillers jugendlicher Weltanschauung, daß die Liebe in der physischen wie moralischen Welt das erhaltende und leitende Prinzip sei, während der junge Medikus, der in einer düstern Grübelei hinter allen Schönheiten der Natur nur Tod und Verwesung sieht, in seiner „Melancholie an Laura" auch der Geliebten die ernsthafte Mahnung erteilt, der Vergänglichkeit ihrer Reize zu gedenken. So verflüchtigt letztlich diese Liebeslyrik trotz einer immerhin nicht unmerklichen Betonung des sinnlichen Elementes doch das erotische Verlangen des Dichters bis zu ätherischer Wesenlosigkeit. Gelegentlich freilich stößt, ähnlich wie in Klopstocks Lyrik, auch in den Laura-Oden die pathetische Ausdruckskunst mit einem ganz verzierlichenden Rokoko zusammen und wir vernehmen dann Verse wie etwa diese:

„Meiner Plane stolze Pyramiden
Trippelst du mit leichten Zephyrtritten
Schäkernd in den Staub."

Ganz anakreontisch und daher von der übrigen Liebeslyrik der Anthologie in Form und Empfindung verschieden ist dagegen das Gedicht „An mein Täubchen" aus den Minnaliedern, während zwei andere Stücke dieser Gruppe, „An Minna" und „Fluch eines Eifersüchtigen", in ihrer ungeheuchelten Leidenschaftlichkeit die Erbitterung des jungen Schiller verraten, der nicht nur auf literarischem Felde, sondern auch in der Liebe Ständlins Rivale war und dank seinem nicht gerade anziehenden Äußern bei Frauen kein sonderliches Glück gehabt haben dürfte.

Der vaterländischen Richtung, die in Klopstocks Oden einen so breiten Raum einnimmt, gehören auch mehrere Gedichte der Anthologie an, freilich ist hier das patriotische Empfinden auf die Schicksale der engeren Heimat bezogen. Auf solchen Wegen wandelnd mußte Schiller seinem unglücklichen Landsmann Schubart begegnen, dessen be-

rühmter Fürstengruft in der Blumenlese das Gedicht „Die schlimmen Monarchen" an die Seite gesetzt wird. Und wenn auch in diesen Versen die Rache des Todes und der Verwesung an den schlimmen Tyrannen gefeiert wird, aber viel leidenschaftlicher und unversöhnlicher als bei Schubart, so rühmt das balladeske Gedicht „Graf Eberhard der Greiner", im Ton Gleims Grenadierliedern verwandt, das Andenken eines dem Volke unvergeßlich gebliebenen Fürsten. Es läßt sich an den Gedichten der Anthologie gut verfolgen, wie die Sympathien des jungen Schiller allmählich von Klopstock zu Wieland wandern und wie mit dem damit verbundenen stärkern Erwachen des sinnlichen Elementes die Lyrik der Anthologie zugleich auch in Gottfried August Bürgers Bann gerät. So bilden die schon reichlich zynisch-derben Verse „Kastraten und Männer" (später „Männerwürde") ein Gegenstück zu Bürgers viel zahmerer „Männerkeuschheit" und ein anderes, freilich nicht in die Anthologie aufgenommenes Poem des jungen Schiller „Der Venuswagen" lehnt sich wiederum aufs engste dem Bürgerschen Gedicht „Fortunens Pranger" an. Schubarts kräftige Bauernlyrik wird von seinem Landsmann in einem urwüchsigen „Bauernständchen" nachgeahmt, und welche Anschaulichkeit mit dieser Hinwendung zu sinnlich-derber Realistik in die Schilderungskunst Schillers auch dort einzieht, wo sie sich an Situationen knüpft, die der Dichter nie erlebt hat, zeigt die vorzügliche Vergegenwärtigung eines Schlachtenbildes („In einer Bataille") sowie die psychologisch fein nachempfundene Ausmalung der Seelenkämpfe einer zum Tode verurteilten Kindesmörderin („Die Kindsmörderin"). Und doch hatte sich der Dichter sogar mit seiner offenkundigen Übersteigerung der Derbheiten und Natürlichkeiten eines Bürger und Schubart noch lange nicht endgültig in sinnlichen Sphären festgelegt. Der Kampf zwischen der geistigen und tierischen Natur des Menschen, den er in seiner Probeschrift verfolgte, prägt gerade seiner Jugendlyrik ihren schwankenden Charakter auf. So kommt ein Gedicht der Anthologie wie „Der Triumph der Liebe" wohl im Versmaß und in der Gliederung Bürgers „Nachtfeier der Venus" sehr nahe und doch setzt hier Schiller dem rein sinnlichen Liebesbegriff des Lenorendichters wieder den philosophischen einer Liebe entgegen, die das ganze All beseelt und Menschen und Götter in ihren Bann zwingt. Hält man sich, alles zusammenfassend, vor Augen,

daß in der Anthologie neben der pathetisch-sublimen, mit religiös-philosophischer Gedanklichkeit beladenen Lyrik auch die anakreontisch-stilisierte nicht fehlt und neben expressiv-weltflüchtigen Gedichten auch realistisch-anschauliche und sinnlich-derbe stehen, und daß zu alle dem auch noch das Epigramm und die burlesk-travestierende Manier der Bänkelsängerballade hinzukommt, besonders wenn Schiller seinem Rivalen Stäudlin und dem von ihm um diese Zeit freilich auch selbst vertretenen Journalistentum eins auswischen will, ja daß in dieser Sammlung sich sogar die damals in Schwaben noch immer reich blühende Gelegenheitsdichtung findet: dann gewinnt man den Eindruck, daß hier ein nach allen Seiten hin entwicklungsfähiges episch-lyrisches Talent seine ersten, wenn auch noch unbeholfenen, so doch verheißungsvollen Schritte wagt. Daß aber Schiller auch den sentimentalen Regungen seiner Zeit, vor allem Ossianschen Stimmungen, zugänglich war, das beweist nicht nur das eine oder andere Stück seiner Blumenlese, sondern auch das in die „Räuber" aufgenommene Lied „Der Abschied Andromaches und Hektors". Und hier begegnen wir in dem Gedanken an die das Leben überdauernde Liebe nicht nur wieder der uns schon bekannten Lieblingsidee des jungen Schiller, sondern wir fühlen in Hektors Seele auch den stillen, aber harten Kampf zwischen Pflicht und Neigung wogen und stoßen damit abermals auf das eigentliche Urerlebnis unseres Dichters, das sich nachher selbst aus seinen reifsten Schöpfungen auf künstlerischem wie philosophischem Gebiete nicht mehr verloren hat! Daß der Dichter trotz dieser beachtenswerten Anfänge zunächst nicht der Lyrik treu blieb, sondern dem Drama zustrebte, daran war gewiß nicht nur der äußere Erfolg seiner „Räuber" schuld. Sehr treffend hat man darauf hingewiesen, wie auch schon in den besten Stücken der Anthologie die auffallende Neigung Schillers zutage tritt, sich in fremde Situationen zu versetzen, und wie damit auch innerhalb seiner Lyrik bereits der Zug zu dramatischer Gestaltung offenbar wird. Und so ist es vielleicht auch kein Zufall, daß gerade die umfangreichste Dichtung seiner Blumenlese die lyrische Oper „Semele" ist. Sie gehört in die Gattung der von Frankreich nach Deutschland importierten Götteroper und ist von Schiller mit bewußter Anlehnung an Wielands Singspiele geschrieben. Aber abgesehen davon, daß „Semele" ihre Vorbilder schon durch die Bevorzugung des Rezitativs

vor der Arie an dramatischem Leben übertrifft, es wird auch in der ersten Szene der Dichtung mit Erfolg ein Motiv verwendet, dem Schiller späterhin immer eine starke Bühnenwirkung verdankte. Die rachgierige Juno wird ihrer Nebenbuhlerin Semele als Amme verkleidet gegenübergestellt. Die zweite Szene der Oper ist freilich mehr auf Theatereffekte zugeschnitten und bricht eigentlich dem aus Ovids Metamorphosen geschöpften Mythus die Spitze ab; denn es ließ sich einfach vor den Augen der Zuschauer nicht darstellen, sondern nur durch einen Verlegenheitsschluß andeuten, wie die von Juno argwöhnisch gemachte Semele mit ihrem Verlangen, Zeus möge sie als Gott umarmen, zugleich ihren Untergang heraufbeschwört.

Ohne Frage fühlte sich der junge Regimentsmedikus nach dem Erfolg seines dramatischen Erstlings dazu berufen, die Führerschaft in den literarischen Bestrebungen Schwabens an sich zu reißen. Wie er Stäudlins Unternehmen ein gleichartiges entgegensetzte, so wird er in einer von ihm mit Hilfe seines Jugendfreundes Petersen und seines einstigen Lehrers Abel gegründeten Vierteljahrschrift, dem „Wirtembergischen Repertorium der Literatur" sozusagen der Fortsetzer von Haugs immer mehr dahinsiechendem Magazin. Freilich sind von dem neuerstandenen Journal 1782 und 1783 nicht mehr als drei Stücke erschienen. Es zeigt noch manche Berührungspunkte mit der Aufklärung, vertritt aber auch schon Rousseausche Ideen und hat in der Wertschätzung alles Geschichtlichen auch von Herder und Möser gelernt. Ganz im Sinne des letzteren betont das Repertorium besonders stark seinen provinziellen Standpunkt und berücksichtigt daher ausgiebig die heimatliche Geschichte, Literatur und Mundart. Aber auch der Philosophie wird in einigen Artikeln und vorwiegend in zwei von Schiller in Gesprächsform abgefaßten Aufsätzen Beachtung geschenkt und nicht nur als Kritiker seiner eigenen Anthologie und des Stäudlinschen Almanachs sehen wir den Dichter in den Spalten seiner Zeitschrift tätig, sondern er trägt auch sein an Lessing geschultes dramaturgisches Wissen zur Schau. Weniger vorteilhaft in einer Abhandlung „Über das gegenwärtige teutsche Theater", die den moralisierenden Standpunkt mit größter Einseitigkeit hervorkehrt, als in einer auffallend kaltblütigen Selbstrezension der „Räuber", die uns Schiller bereits in einem ganz ungewöhnlichen Abstand zu seinem dramatischen Erstling zeigt.

Mit dem aus der Fülle einer noch unverbrauchten Jugendkraft emporgestiegenen fünfaktigen Schauspiel „Die Räuber", das der Dichter im Mai 1781 anonym hatte erscheinen lassen, war nicht nur die schon verglimmende Glut der Sturm- und Drangbewegung zu neu auflodernder Flamme angefacht, sondern zugleich auch ein Bindeglied geschaffen worden zwischen den beiden Hauptrichtungen, die im Drama der Geniezeit nebeneinander herlaufen. Schiller knüpft einerseits an die pathetisch-expressive Richtung an, die, schlechtweg gesprochen, den „großen Kerl", den titanischen Menschen oder Ausnahmemenschen auf der Bühne verkörpern wollte und die wir stärker noch als durch einige Jugendwerke Klingers durch die dramatischen Fragmente des jungen Goethe vertreten sahen, andererseits aber auch an die für soziale Probleme und Gegenwartsverhältnisse so lebhaft interessierte, rein impressionistische Kunst der Lenz und Wagner. Die „Räuber" haben von beiden Richtungen etwas in sich aufgenommen. Ihr Haupthelд, Karl Moor, zeigt uns das tatenfrohe, selbstbewußte Ringen des Stürmers und Drängers mit den ihm gesetzten Schranken und aufgezwungenen Lebensbedingungen und verrät damit eine gewisse innere Verwandtschaft nicht nur mit dem Götz, sondern auch mit den Titanen Faust und Prometheus, dann aber zwingt den Dichter auch wieder sein wacher Blick für soziale, ja politisch-soziale Gebrechen zu einer engen Fühlungnahme mit der zeitgenössischen Gegenwart und zu einer, wenn schon nicht lehrhaft-moralisierenden, so doch sittlich-tendenziösen Einstellung, wie sie uns auch im bürgerlichen Drama der Geniezeit entgegentrat. Und wenn sich Schiller in seinem Schauspiel über ein sorgfältiges Motivieren, ja selbst über das nötige Wahrscheinlichmachen einzelner Bühnenvorgänge oft kühn hinwegsetzt und damit an Klingers zusammenraffende, großzügig-pathetische Kunst gemahnt, so überbietet er mit dem jugendlich-derben Naturalismus seines Stücks doch auch wieder den Wirklichkeitssinn der Lenz und Wagner.

Den Stoff zu seinen „Räubern" bot dem Dichter eine 1775 im „Schwäbischen Magazin" veröffentlichte Erzählung Schubarts „Zur Geschichte des menschlichen Herzens". Von den zwei Söhnen eines Gutsbesitzers hat der jüngere, Karl, als Student allerhand leichtsinnige Streiche verübt, die sein älterer, muckerischer Bruder Wilhelm, ein geborener Intrigant, dem Vater nicht ohne Übertreibungen meldet.

Durch ein Duell zur Flucht gezwungen, geht Karl schließlich als „verlorener Sohn" unter die Soldaten und macht den Siebenjährigen Krieg mit. Nach einer Schlacht schreibt er aus einem Lazarett an seinen Vater einen reuigen Brief, den jedoch sein Bruder unterschlägt. In die Heimat zurückgekehrt, verrichtet er dann unerkannt bei einem Bauern Dienste, bis es ihm eines Tages gelingt, seinen eigenen Vater vor einem Mordanschlag Wilhelms zu retten. Die Erzählung schließt nicht tragisch; denn auf Karls Fürbitte hin wird dem verbrecherischen Bruder verziehen. Indessen fühlte Schubart wohl selbst die in seiner Geschichte schlummernden reichen Möglichkeiten zu vielseitiger poetischer Gestaltung heraus und forderte geradezu auf, ein Genie möchte aus dem Stoffe eine Komödie oder einen Roman machen.

Die Aufmunterung des älteren Schwaben fiel bei dem jüngeren auf einen ungemein fruchtbaren Boden. Denn der hatte unter dem schweren Druck einer strengen militärischen Erziehung und unter dem aufklärenden Einfluß Rousseauscher Ideen und deutscher Sturm- und Drangtendenzen genug gärenden Befreiungsdrang und jugendlich-unreife Gesellschaftsverachtung in sich gesammelt, um die nur in den Rahmen einer Familienbegebenheit gespannte Erzählung mit einem ganz neuen Lebensgefühl aufzunehmen, kulturpsychologisch zu vertiefen und auszuweiten und die im Motiv der feindlichen Brüder liegende polare Spannung nicht zu einem Roman, noch weniger zu einer Komödie, sondern zu einem erschütternden Drama auszunützen. Damit treten die „Räuber" mit Klingers „Zwillingen" und Leisewitzens „Julius von Tarent" in nächste Verwandtschaft. Aber wenn in jenem Stücke der leidenschaftliche Bruder die Handlung fast ganz an sich riß und in diesem wieder der mildere in deren Mittelpunkt stand, so suchte Schiller, ähnlich wie Klinger im „Simsone Grisaldo", von vornherein Spiel und Gegenspiel auf zwei psychisch-quantitativ, wenn auch nicht ethisch-qualitativ gleichwertige Helden zu verteilen. So müßte sich ein machtvoller dramatischer Antagonismus ergeben, wenn nicht, wie ganz richtig bemerkt wurde, die Tragödie, deren Träger Karl und die Intrige, deren Seele Franz Moor ist, doch nur verhältnismäßig lose miteinander verknüpft wären, was schon äußerlich darin zum Ausdruck kommt, daß sich das feindliche Brüderpaar auf der Bühne nie begegnet. Und wie die Verbindung der Karl- und Franz-Moor-Handlung im

Stücke nicht niet- und nagelfest ist, so wirkt auch die ideelle Erhebung der aus seinem Privatschicksal gut verständlichen Handlungsweise Karls zu einer Art sittlichen Weltrichtertums wenig überzeugend. Der Held, dessen kraftgenialem Tatendrang nicht nur die herrschende Gesellschaftsordnung, sondern die ganze Zeit, das „tintenkleckſende Säkulum", das „schlappe Kastratenjahrhundert" keine Entfaltungsmöglichkeit gewährt und gewähren kann, flüchtet, von seinem Vater allem Anschein nach für immer verstoßen, aus der menschlichen Gesellschaft und Kultur in die verbrecherische Ungebundenheit des Räuberlebens, das ihm jene Freiheit verbürgt, die nach seiner Meinung „Kolosse und Extremitäten" ausbrütet. Nicht nur als Verzweiflungstat, schon als bloßer Reflex des natürlichen Selbsterhaltungstriebes ist uns dieser Schritt psychologisch ebenso verständlich wie jener Schritt ins Ungewisse, den der Dichter nachher mit seiner eigenen Flucht aus Stuttgart tat, um sein schöpferisches Künstlertum zu retten. Aber Karl Moors Landfriedensbruch, dem doch im Gegensatz zu dem eines Götz die zwingende Not der Selbsthilfe fehlt, soll im Stücke auch seine moralische Rechtfertigung, ja seine sittliche Weihe erhalten und das konnte nur durch eine etwas kühne Hypostasierung geschehen. Der Held muß in sich zugleich die ganze Menschheit verletzt fühlen und aus seinem persönlichen Mißgeschick für sich das Recht und die Pflicht ableiten, die Rache zu seinem Gewerbe zu machen und der Gesellschaft den Zerstörungskrieg anzukünden. Damit kommt ohne Frage ein phantastischer Zug in das Drama, der im Räubermotiv an sich, wenigstens vom Standpunkt jener Zeit aus gesehen, durchaus nicht liegt. Denn Räuberromantik gab es damals auf deutschem Boden in Wirklichkeit. Wir stehen im Jahrhundert eines „bayrischen Hiesel" und seiner berühmten Genossen, des großen Bayerjepps, des Zigeuners Hannikel und des Gastwirtsohns Schwahn. Es war auch vielleicht gar nicht das literarische Vorbild des „ehrwürdigen" Räubers Roque Quinart im Don Quichotte vonnöten, um den jungen Leuten das Räuberwesen als die Verwirklichung des Rousseauschen Naturideals erscheinen zu lassen und die Taten der Wegelagerer und Mordbrenner als berechtigten Kampf gegen die verderbte Gesellschaft. Hatte man doch auch schon im Einsiedler, der abgeschieden von aller Welt in Wäldern lebt, so etwas wie vom beneidenswerten Naturmenschen entdeckt. Mit Schillers „Räu-

bern" treten einfach die beschaulichen „Waldbrüder" aus ihrer Resignation heraus und werden aktiv. Bei einer solchen Auffassung des Räuberwesens lag natürlich die Gefahr seiner durchgängigen Idealisierung nahe. Da verrät es immerhin eine gewisse geistige Reife des jugendlich-unreifen Dichters, daß er es bei einer „edlen" Ausübung des Räuberhandwerks durch den Hauptmann Karl Moor bewenden ließ. Der hält sich immer in vornehmer Distanz zu seiner Bande, mordet nur dort, wo es sich um Opfer handelt, die der lahme Arm der Gerechtigkeit nicht erfaßt, um verbrecherische Minister, käufliche Finanzräte und zelotische Pfaffen. Das Plündern überläßt er seinen Spießgesellen. Diese sind freilich auch nicht alle gleichen Schlages. Zwischen den beiden treuen und tapfern Genossen Roller und Schweizer und dem unsichern Razmann, dem Galgenstrick Schufterle und dem großmäuligen, aber feigen und hinterhältigen Spiegelberg, der auf Lumpen mit der Anziehungskraft eines Magneten wirkt, bestehen tiefgreifende Unterschiede in Gesinnung und Lebensführung. Aber ein Räuber von hoher ethischer Warte aus wie Karl Moor ist doch keiner von ihnen. Mit dieser überwiegend realistisch gezeichneten Räuberhorde, der sich, von Spiegelberg angeworben, allerhand unzuverlässiges und lichtscheues Gesindel zugesellt, setzt Schiller in das ideelle Unternehmen seines Helden schon den Wurm, der es langsam unterwühlt. Indessen ist es gewiß nicht die in seiner Bande anhebende Disziplinlosigkeit allein, was Moor zur Erkenntnis bringt, daß sein Herbst gekommen ist, der tiefere Grund dafür liegt ohne Frage in seiner Unzulänglichkeit selbst. Dieser Räuberhauptmann, der in der schönen Szene am Donaugestade von seiner unschuldigen Kindheit träumt und später in echt Wertherscher Geistesverfassung an Selbstmord denkt, ist trotz seiner titanischen Kraftgebärden ein Stimmungsmensch, ein treuer Sohn der Empfindsamkeit. Er mag ein Goliath sein gegen seine äußeren Feinde, aber er ist ein Schwächling gegen den viel furchtbareren innern, gegen das von Rousseau zum ethischen Prinzip erhobene Gewissen. Man hat wohl mit Recht Karls schließlichen Zusammenbruch, seine Erkenntnis, die Gesetze beleidigt und die bestehende Ordnung mißhandelt zu haben, als einen Rückzug des Helden und des jungen Dichters zugleich von der intuitiven Sturm- und Drangmoral auf die kodifizierte rationalistische Ethik gedeutet, als einen Rückzug, auf dem wir auch Jacobi

ertappten, als er in seinem „Allwill" die hellsichtige Luzie zu seiner Sprecherin erkor. Und doch kann Karl Moor seiner ganzen Veranlagung nach zu keinem andern Ende gelangen. Es liegt in seinem Wesen einmal die Tragik gewisser Ibsenscher Edelmenschen, die das Sichbewußtwerden einer ungesühnten schuldigen Vergangenheit am Lebensnerve trifft. Und wie Karl, der mit Titanen zu ringen gedachte und nach dem Kampf mit Pygmäen bald zusammenbricht, so ist auch die Gestalt Franz Moors stark unter das hohe Maß herabgerutscht, nach dem sie der Dichter ursprünglich bilden wollte. Denn auch Karls Gegenspieler war als „großer Kerl" gedacht, als würdiges Seitenstück zu Shakespeares kolossalen Bösewichtern. Trotz ihrer Charakterunterschiede haben beide Brüder in ihrer Empfindungswelt doch auch manches gemein, das ihre Herkunft aus einer Wurzel verrät. Ein Wort wie das Franzens „Das Recht wohnet beim Überwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze" läuft jedenfalls genau so auf eine Verleugnung der herrschenden Weltordnung hinaus wie Karls herbe Anklagen gegen das Gesetz, das noch keinen großen Mann gebildet und „zum Schneckengang verdorben" hätte, „was Adlerflug geworden wäre". Aber im Stücke wächst dann der materialistische Gottesleugner Franz Moor, der große Amoralist, nicht über einen mißgünstigen und gewissenlosen Schurken hinaus. Dazu wird ihm der Erfolg seiner, von Schiller nachher selbst als „plump und vermessen, abenteuerlich grob und romanhaft" bezeichneten Intrige allzu leicht gemacht. Auf seine Heucheleien fällt nicht nur der alte urteilslose Vater, sondern auch der gerissene Bastard und sogar Amalia herein, die doch zeitweise mit scharfem weiblichen Blicke Franzens Lügengespinste zu durchdringen scheint. Selbst mit seinem Erfindungsgeist, den er als eine Entschädigung der Natur für versagte körperliche Vorzüge ansieht, ist es nicht weit her. Man vergleiche einmal die 1. Szene des 2. Aktes, worin der hartgesottene Bösewicht nach langer spitzfindiger Erwägung triumphierend auf die Idee verfällt, den Körper seines Vaters vom Geist aus zu verderben, mit der gewaltigen Szene in Ibsens Kronprätendenten, worin der Franz Moor so geistesverwandte Baglerbischof — auch ein Nachfahre von Shakespeares Richard III. — den genialen Gedanken seines Länder und Völker zermalmenden perpetuum mobile faßt, und man wird erkennen, wie sich beim jungen

Schiller doch noch ein großes Wollen an einem unausgereiften Können bricht. Immerhin gehören zwei Charakterschöpfungen wie die Brüder Moor zu dem bedeutendsten, was das Drama des Sturms und Drangs aufzuweisen hat. Stark fallen dagegen die übrigen Personen in der gräflichen Familie ab. Für das Wesen Amaliens hat der jeder Frauenkenntnis noch ermangelnde Dichter die gerade Linie nicht finden können. Die empfindsame Schöne, die ihren Klopstock so gut memoriert hat, daß sie sich dessen Redeweise bis auf den Gebrauch seines berühmten Lieblingswortes „lispeln" anpaßt, ist doch in ihren Leidenschaftsausbrüchen auch wieder ungewöhnlich derb. Auf einer noch tiefern Stufe der Charakteristik steht der alte Moor, ein hilfloser Jammergreis, der sich aus seinen jungen Jahren auch nicht eine Spur der polternden Härte anderer Sturm- und Drangväter in seinen Lebensabend hinübergerettet hat, und auch die Gestalten des Bastards Hermann und des Dieners Daniel können sich an Geschlossenheit und Lebenswahrheit mit einer so vorzüglich gelungenen Figur wie dem Räuber Spiegelberg nicht messen. In den jugendlichen Übersteigerungen derber, krasser, ja ekelerregender Momente im Stück liegt aber doch auch wieder eine Sinnenfrische und Urwüchsigkeit, die nachher dem Klassiker Schiller, ach, so ganz verloren ging. Die Sprache des Dramas meistert spielend die reiche Skala von burschikoser Trivialität, leidenschaftlichstem Ausbruch und pathetischer Verzückung bis zu elegischer Schwermut und deutet schon auf den kommenden wortgewaltigen Rhetoriker hin. Und den philosophischen Grundtrieb des spätern Dichters läßt bereits hier die auffallende Neigung der beiden Haupthelden zu grüblerischen Reflexionen ahnen, wie andererseits der von allem brausenden und gärenden Überschwang wenig berührte, ziemlich sichere bühnentechnische Aufbau des Stückes schon den künftigen Beherrscher der dramatischen Form anzukünden scheint.

Hatte Schiller die „Räuber" mit seinem Herzblut geschrieben und in das ihm von Schubart an die Hand gegebene literarische Sujet ein gut Stück eigenen Erlebens hineingetragen, so läßt er in seinem ersten historischen Trauerspiel, der „Verschwörung des Fiesco zu Genua" (1783), im Grunde doch nur den während der Geniezeit nachgerade obligat gewordenen Tyrannenhaß und eine an antiken Vorbildern entfachte republikanische Begeisterung noch einmal in hohen Flammen

emporschlagen. Für solch übermächtigen Befreiungsdrang hatte Klinger, der Gegenwart scheu ausbiegend, die Geschichte italienischer Kleinstaaten im Zeitalter der Renaissance als geeignetes Stoffgebiet entdeckt, nachdem auch Lessing schon in einem italienischen Duodezfürsten die Willkür pflichtvergessener junger Landesväter gebrandmarkt hatte. Auf einen ihm von Rousseau erteilten Wink hielt nun auch Schiller noch während seines Aufenthaltes in Stuttgart Einkehr in die Geschichte des an Verschwörungen und Gewaltstreichen nicht armen Cinquecento und wählte sich den jungen Grafen Gian Luigi de' Fieschi, der 1547 zu Genua gegen Andreas und seinen Erben Gianettino Doria einen Aufstand unternommen hatte, zum Helden einer Tragödie. Was der Dichter aus recht wenig zuverlässigen Quellen, wie den Memoiren des Kardinals von Retz und einem Werk des englischen Historikers Robertson über den Genueser Rebellen da erfuhr, stellte diesem nichts weniger als das Zeugnis eines ganz uneigennützigen Republikaners aus. Auch konnte Schiller selbst noch immer nicht seinem jugendlichen Ideal von kraftgenialen, zu Herrschern oder Richtern geborenen Tatenmenschen entsagen, und so erscheint denn auch in seinem Drama der mit allen Vorzügen der Natur ausgestattete, lebensfrohe, wagemutige und zugleich verschlagene Graf von Lavagna als ein Verschwörer, den Ehrgeiz und Machtwille weit mehr als reiner Republikanergeist zur politischen Erhebung treiben. Fiesco bleibt auch im Gegensatz zu Karl Moor bis zu seinem letzten Atemzug dem einmal eingeschlagenen Wege treu. Seine Liebe zur Macht ist taub gegen die Bitten seiner Gattin wie gegen das geradezu demütige Flehen Verrinnas, den glücklich erlangten Purpur abzulegen. Dieser hervorstechende Charakterzug im Wesen seines Helden ist von Schiller sicher dem Geist des Rinascimento abgelauscht. Aber wie der Dichter trotz einer ungewöhnlich anschaulichen Vergegenwärtigung des südlichen Schauplatzes doch gegen Milieu und Kostüm des Cinquecento in seinem Stück auf Schritt und Tritt verstößt, so drückt er auch seinen Helden in unbändigen Leidenschaftsausbrüchen und unpolitischen Großmutsanwandlungen wieder von der Höhe eines machtgierigen, kalt berechnenden Renaissancemenschen auf das Niveau eines deutschen Stürmers und Drängers herab, der von der Empfindsamkeit seiner Zeit nicht ganz unberührt geblieben ist. Die im letzten Grunde aus verbrecherischem Ehrgeiz begangene Tat Fiescos

wird im Drama ins günstigste Licht gerückt. Sie darf als ein Akt gerechter Selbsthilfe gelten, denn Gianettino, der künftige Herr Genuas, ist ein Tyrann übelster Art. Mit dieser verworfenen Kreatur als Folie muß die Persönlichkeit des Titelhelden die Herzen aller Genuesen für sich gewinnen, so daß auch uns Verinnas feiger Meuchelmord am Schluß des Stückes nicht als patriotische Handlung, sondern mehr als Wahnsinnstat eines nüchterner Erwägung unzugänglichen Idealisten erscheint, der starrköpfig sein republikanisches Steckenpferd reitet. Dazu entspringt der Haß dieses Mannes gegen die Dorias durchaus nicht lauterer Vaterlandsliebe allein, sondern Verinna und sein künftiger Eidam Bourgognino wäscht, wie uns die von Lessings „Emilia" inspirierte Berta-Episode nur allzu aufdringlich zeigt, mit dem Blute Gianettinos doch auch seine besudelte Familienehre wieder rein. Und die revolutionäre Begeisterung zweier anderer Verschwörer, Saccos und Calcagnos, läßt sich gar aus Beweggründen herleiten, gegen die alles, was Fiesco zur Rebellion treibt, noch als durchaus sittlich reines Motiv zu bewerten ist. So adelt der Dichter die an sich ungesetzliche Handlungsweise seines Helden auch damit schon, daß er dessen elementaren Machtwillen stillschweigend neben die kleinlichen, ja geradezu schmutzigen Privatinteressen einiger anderer Verschwörer stellt. Man merkt eben, daß dem jungen Schiller der Aufstieg der kraftgenialen Persönlichkeit doch weit mehr am Herzen lag als alles phantastische Republikanertum.

Wie in den „Räubern" die Gestalt der Amalia von Edelreich eine der schwächsten Charakterschöpfungen des Dichters war, so nehmen in der von ihm geschaffenen Frauengalerie auch die beiden weiblichen Hauptfiguren des „Fiesco", Leonore, die Gattin des Helden, und die Gräfin Julia Imperiali noch eine ganz klägliche Stellung ein. Die von Eifersucht geplagte gutherzige junge Gräfin von Lavagna erscheint im Stücke zu lang als bemitleidenswerte Dulderin, als daß sie uns in der von ihr wie in einem hysterischen Anfall ergriffenen Rolle der heldenmütigen Römerin Porcia imponieren könnte. Der Gestalt der Imperiali, die sich offenbar am Vorbild tragischer Machtweiber vom Schlage einer Adelheid und Orsina herangebildet hat, geht wieder jeder Zug von packender Größe verloren, weil sie uns vom Dichter bald als Buhlerin, bald als abgefeimte Giftmischerin vorgeführt wird, die er selbst der schnödesten

Behandlung durch Fiesco für würdig hält. In technischer Hinsicht ist das Stück straffer und gelenkiger gebaut als die „Räuber" und in der geschickten Beherrschung der Massen auf der Bühne zeigt sich des Dichters wachsender theatralischer Instinkt. Nach seiner gefährlichen Seite kündigt er sich freilich auch schon in dem bewußten Herausarbeiten effektvoller Bühnenvorgänge an. Die Sprache des Trauerspiels, das sich zum großen Teil auf den glatten Böden italienischer Palazzis abspielt, sucht sich aller ungezügelten Heftigkeit zu enthalten. Schiller will im „Fiesco" geradezu durch knappste Stilisierung des Dialoges wirken und in den Reden des katzenartig beweglichen Mohren ist ihm dies auch sehr glücklich gelungen. Oft aber entarten die Gespräche des Dramas selbst dort, wo sie nicht nur galante Wortgefechte, sondern Exponenten der Handlung sind, im schimmernden Reichtum der Pointen und Antithesen zu einer dialektischen Geschraubtheit, die im äußersten Gegensatz steht zu der hie und da auch im „Fiesco" noch hervorbrechenden bombastischen Rhetorik.

Die „Räuber" ließen die Möglichkeit einer künstlerischen Entwicklung Schillers nach beiden Richtungen hin durchblicken, die wir im Drama der Geniezeit unterschieden. Er konnte in künftigen Dichtungen wieder das Problem des kraftgenialen Kämpfertums aufrollen oder aber mit seinem politisch-sozialen Instinkt auch bei der bürgerlichen Tragödie der Lenz und Wagner und ihrer schwächern Nachfolger wie Großmann und Gemmingen einkehren. Mit dem „Fiesco" schlug Schiller den einen Weg ein, mit seinem 1784 erschienenen bürgerlichen Trauerspiel „Kabale und Liebe" (ursprünglich schlichter: „Luise Millerin" betitelt) den andern. Damit gewann er auch in seiner Kunst den durch das historische Extempore des vorausgegangenen Stücks unterbrochenen Anschluß an die zeitgenössische Gegenwart wieder. Die Härten eines kleinstaatlichen Absolutismus hatte der junge Dichter an seinem eigenen Leibe erfahren oder an dem traurigen Schicksal eines Schubart aus nächster Nähe beobachten können. Das war bei den Hauptvertretern des Sturm- und Drangdramas nicht der Fall gewesen. Deren Abneigung gegen das despotische Duodezfürstentum war im Grunde nur Theorie. Sie hätten sich nach Goethes Einzug in Weimar am liebsten gleich alle mit an die herzogliche Tafel gesetzt. Daher ist Schiller auch der erste deutsche Tragödiendichter, der unter

dem Antrieb persönlicher Erlebnisse das soziale Problem in jenem ausgeprägten und gerade für den Schwaben so charakteristischen politischen Geist behandelt, und der, an Kühnheit Lessing und Klinger weit überbietend, die sittliche Verkommenheit in einer deutschen Residenz des 18. Jahrhunderts schonungslos an den Pranger stellt. Denn die Beziehungen seines bürgerlichen Trauerspiels auf württembergische Verhältnisse sind mit den Händen zu greifen. Durch gewissenlose Gesellen wie den General Rieger, den Höfling Montmartin und den elenden Kriecher Wittleder war hier in Karl Eugens schlimmster Regierungszeit die öffentliche Moral auf ein Niveau gesunken, wie es im Stücke, wenn auch mit Übertreibungen, durch die saubere Kompagniewirtschaft des Präsidenten von Walter mit seinem intriganten Sekretär Wurm und dem eitlen und hohlen Hofmarschall von Kalb gekennzeichnet wird. Und wenn sich auch der Soldatenschacher mit eigenen Landeskindern, wie ihn uns die himmelschreiende Szene zwischen Lady Milfort und dem Kammerdiener vorführt, dem Herzog von Württemberg nicht allein vorwerfen ließ, so nimmt doch die Mätresse des Fürsten in „Kabale und Liebe", wenn sie von ihrem sittigenden Einfluß auf den ausschweifenden Landesherrn spricht, ganz deutlich die Züge der Franziska von Hohenheim an. Ein an Klopstock entzündetes Nationalgefühl, das man schon im „Fiesco" aus dem kernigen Drohwort der Leibwache „Teutsche Hiebe" heraushört, noch deutlicher wohl aus dem Ehrentitel „teutscher Jüngling", den sich Ferdinand in „Kabale und Liebe" beilegt, kreuzt sich in diesem Drama mit der vom jungen Dichter nicht zuletzt im Hinblick auf England gewonnenen Erkenntnis von dem grenzenlosen politischen Elend des deutschen Volkes. Und dieser mit einem Gefühl starker Verbitterung verbundenen Einsicht ist es wohl auch zuzuschreiben, daß Schiller bei der Beleuchtung des sozialen Problems des Standesunterschiedes und der Mißheirat nun das Bürgertum tendenziös als einen Hort der Gottesfurcht, Biederkeit und sittlichen Gesundheit hinstellt, die höheren, dem Hofe nahestehenden Gesellschaftsschichten dagegen durch Kreaturen vertreten läßt, die, wie der Hofmarschall von Kalb, bis zur Karikatur verzerrt und, wenn sie schon ernster geschildert werden, doch wahre Abgründe sittlicher Verkommenheit sind. Gewiß hat der Dichter als letzten Grund für die Knechtschaft der Deutschen auch ihre innere Unfreiheit angesehn. Die Worte,

die im „Fiesco" angesichts des aufopfernden Heldenmuts der deutschen Leibwache Calcagno spricht: „Wenn sie das fremden Tyrannen tun, alle Teufel! wie müssen sie ihre Fürsten bewachen!", ist im Munde des jungen Schiller, der um diese Zeit bereits an „Kabale und Liebe" arbeitete, gewiß nur ein halbes Lob. Und der tragische Ausgang des Stückes ruht in der Tat allein auf der religiösen Gewissenhaftigkeit, mit der Luise Millerin an ihrer eidlichen Verpflichtung — die schamlose Intrige des Gegenspiels nicht zu verraten — festhält, als sichere sie so den Erfolg einer guten Tat. Nur hat man aus dieser moralisch-konservativen Einstellung des Bürgerstands zu Unrecht einen Vorwurf des Dichters gegen die innere Gebundenheit des deutschen Volkes an die geistigen Mächte der Vergangenheit herausgelesen. Im Gegenteil! Das sittliche Feingefühl und die religiöse Gewissenhaftigkeit des Bürgertums ist in Schillers Augen nicht der geringste Aktivposten, den es gegen die Hofkreise aufzuweisen hat. Denn diesen ist die Heiligkeit des Eides nicht minder feil als die der Menschenrechte. Nimmt doch gerade an der Ehrlichkeit und Gewissenhaftigkeit der niedern Stände auch Walters Sohn teil, der sich durch seine Liebe zu Luise Millerin von den „Insektenseelen" des Hofes lossagt und damit in eine echt geniehafte Empörung zu seinem Vater gerät, von der allerdings die Geliebte, dank ihrer gutbürgerlichen Erziehung, nichts wissen will. Hat sie doch auch mit ihrem wohl derben und jähzornigen, aber herzensguten Vater — der sich noch dazu im Sinn der Stürmer und Dränger gegen eine Einmischung der Eltern in die Eheangelegenheiten der Kinder erklärt — ganz andere Erfahrungen gemacht als Ferdinand mit dem seinigen!

Wenn auch nicht übersehen werden darf, daß sich die tragisch ergreifendsten Vorgänge in „Kabale und Liebe" an eine noch immer reichlich plumpe Intrige knüpfen, die wohl durch die unbegründete Eifersucht des Helden erleichtert, damit aber noch lange nicht psychologisch einwandfrei verankert wird: das Stück überbietet doch an echt dramatischer Energie das gesamte vorausgehende bürgerliche Drama des Sturms und Drangs. Allerdings die geradezu aufdringlich einseitige Beleuchtung des Bürgertums und der Adelskreise widerspricht ganz dem realistischen, oder, wenn man will, naturalistischen Kunstprinzip, das sich der weitaus objektivere Lenz in seinen Milieu- und Sitten-

schilderungen einzuhalten bemühte trotz der belehrenden Absicht, die auch er damit verband. Auch betritt mit dem jungen Major von Walter in Schillers Trauerspiel wieder der tugendhafte Offizier die Bühne, den man nach Lenzens „Soldaten“ schon in der Versenkung vermutet hätte, und die blasse, empfindsame und keusche Luise mag gegenüber der Amalia von Edelreich in den „Räubern“ und der Gräfin von Lavagna im „Fiesco“ einen Fortschritt bedeuten in des Dichters Kunst, Frauen zu zeichnen, aber, wenn man sie gegen ein so naturwahres Geschöpf wie Lenzens Marie Wesener hält, kann man sie sicher keinen Fortschritt in der damals vom deutschen Drama bereits erreichten Kunst realistischer Charakterschöpfung überhaupt nennen. Vergegenwärtigt man sich noch dazu, daß dieser der ethischen und pathetischen Natur Schillers ganz gemäßen leisen Abkehr vom Realismus auch ein Wandel im technischen Aufbau des Stückes entspricht, das trotz innerer Glut und revolutionärem Drange den Bühnenbedürfnissen ganz gerecht wird, und daß die stellenweise geradezu hymnisch anschwellende Redeweise des schwärmerischen Helden selbst von einer leidenschaftlich gesteigerten Umgangssprache noch immer weit abliegt: so darf man wohl sagen, daß „Kabale und Liebe“ sicher die poetische Höchstleistung im Bereiche des bürgerlichen Sturm- und Drangdramas bedeutet, aber doch eine Höchstleistung, die bereits die Auflösung ganz wesentlicher und charakteristischer Eigenschaften dieser Dichtungsgattung in sich schließt. Für den Dichter selbst aber läßt sich aus dem Stücke erkennen, daß er mitten im gärendsten Sturm und Drang doch schon unbewußt dessen Kunstprinzipien zu verleugnen beginnt.

Literatur.

I. Das Zeitalter der Aufklärung.

Einleitung.

Windelband, W., Die Geschichte der neueren Philosophie, I. Bd., Leipzig[5] 1911.

Falckenberg, R., Geschichte der neueren Philosophie, Berlin u. Leipzig[8] 1921.

Bäumler, A., Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte u. Systematik, I. Bd.: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik u. Logik des 18. Jhdts. bis zur Kritik der Urteilskraft, Halle 1923.

Geißler, F. A., Die Theorien Boileaus, Diss., Leipzig 1909.

Der Kampf gegen das Barock.

Wagner, B. A., Ch. Thomasius. Ein Beitrag zur Würdigung seiner Verdienste um die dtsch. Lit., Berlin 1872.

Petersen, P., Gesch. d. Aristotel. Philosophie im protestantischen Deutschland, Leipzig 1920.

Rocke, F., Die Stellung d. Zeitschriften des Thomasius zur Philosophie ihrer Zeit, (ungedr.) Diss., Halle 1923.

Lutz, V., Canitz, s. Verhältnis z. franz. Klassizismus usw., Neustadt a. H. 1885.

Dorn, W., Benjamin Neukirch (= Literarhist. Forsch. 4), Weimar 1897.

Hülle, J., Joh. Val. Pietsch (= Forsch. z. neueren Lit.-Gesch. 50), Weimar 1915.

Rosenmüller, M., J. U. König, Leipzig 1896.

Elias, J., Ch. Wernicke, München 1888.

Pechel, R., Ch. Wernickes Epigramme (= Palästra 71), Berlin 1909 (Einleitung).

Brandl, A., Barthold Heinrich Brockes, Innsbruck 1878.

Manikowsky, F. v., Die Welt- u. Lebensanschauung von B. H. Brokes, Diss., Greifswald 1914.

Muncker, F., Einleitung zu Bd. 45 v. Kürschners Deutscher Nat.-Literatur.

Witkowski, G., Die Vorläufer der anakreontischen Dichtung in Deutschl. u. F. v. Hagedorn, Leipzig 1894.

Meinhold, F., Hagedorns Gedanken v. sittl. u. geist. Bildung, Diss., Leipzig 1894.

Witkop, Ph., Die neuere deutsche Lyrik, Bd. I, Leipzig u. Berlin 1910.

Litzmann, B, Ch. L. Liscow in s. lit. Laufbahn, Hamburg u. Leipzig 1883.

Richter, P., Rabener u. Liscow, Progr. Dresden 1884.

Trost, K., K. F. Drollinger (Zeitschr. f. allg. Gesch. 1887, S. 379/92).

Hirzel, L., Albr. v. Hallers Gedichte (= Bibl. älterer Schriftwerke d. dtsch. Schweiz 3), Frauenfeld 1882 (Einleitung).

Bondi, G., Das Verhältnis von Hallers philos. Gedichten z. Philosophie s. Zeit, Diss., Leipzig 1891.

Hartmann, C., F. C. C. Fr. von Creuz u. seine Dichtungen, Diss., Heidelberg 1890.

Stecher, M., Die Erziehungsbestrebungen der dtsch. moral. Wochenschr., Langensalza 1914.

Floßmann, P., Picander (C. F. Henrici), Diss., Leipzig 1899.

Servaes, F., Die Poetik Gottscheds u. d. Schweizer (= Quellen u. Forsch. 60), Straßburg 1887.
Braitmaier, F., Gesch. d. poetischen Theorie u. Kritik von d. Diskursen der Maler bis auf Lessing, Frauenfeld 1888.
Bodmer, H., Joh. Jak. Breitinger, Diss., Zürich 1897.
Denkschrift z. 200. Geburtstag J. J. Bodmers, Zürich 1900.
Bergmann, E., Die Begründung der dtsch. Ästhetik durch A. G. Baumgarten u. G. F. Meier, Leipzig 1911.
Bäumler, A., Kants Kritik der Urteilskraft, I. Bd., Halle 1923.

Die rationalistische Renaissance und ihre Gegner.

Waniek, G., Gottsched u. die dtsch. Literatur s. Zeit, Leipzig 1897.
Reichel, E., Gottsched, Berlin 1908/12.
Heine, E., Das Schauspiel der dtsch. Wanderbühne vor Gottsched, Halle 1889.
Richter, W., Liebeskampf 1630 u. Schaubühne 1670 (Palästra 78), Berlin 1910.
Enzinger, M., Die Entwicklung der Wiener Theaterverhältnisse vom 16. zum 19. Jhdt. (= Schriften der Ges. f. Theatergesch. 28/9), Berlin 1918/19.
Reden-Esbeck, Freih. J. v., Karoline Neuber u. ihre Zeitgenossen, Leipzig 1881.
Kämmel, O., Chr. Weise, Leipzig 1897.
Ulbrich, F., Die Belustigungen des Verstands u. Witzes (= Probefahrten 18), Leipzig 1911.
Schleuther, P., Frau Gottsched u. die bürgerliche Komödie, Berlin 1886.
Wahl, G., Joh. Chr. Rost, Leipzig 1902.
Minor, J., A. G. Kästner (Allg. dtsch. Biogr. 15, S. 446/51).
Becker, E., A. G. Kästners Epigramme (= Bausteine 4), Halle 1911.
Muncker, F., Einleitungen z. Bd. 43/44 v. Kürschners Deutscher Nat.-Lit.
Schmidt, E., Ch. F. Gellert (Allg. dtsch. Biogr. 8, S. 544/49).
Stein, A., Ch. F. Gellert, Halle² 1901.
Ellinger, G., Über Gellerts Fabeln u. Erzählungen, Berlin 1895.
Nedden, R., Quellenstudien z. Gellerts Fabeln u. Erzählungen, Diss., Leipzig 1899.
Handwerck, H., Gellerts älteste Fabeln, I., Progr. Marburg 1904.
Behrend, F., Gellerts Werke (Ausw. in 2 Tl. bei Bong), Stuttgart (Einleitungen).
Hartung, W., Die dtsch. moral. Wochenschriften als Vorbild G. W. Rabeners (= Hermäa 9), Halle 1911.
Kühne, K., Stud. über d. Moralsatiriker G. W. Rabener, Diss., Berlin 1914.
Zimmer, H., J. Fr. W. Zachariä u. s. Renommist, Leipzig 1892.
Petzet, E., Die dtsch. Nachahmungen des Popeschen Lockenraubes (Kochs Zeitschrift f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. 4, S. 409/33).
Retoliczka, O., Schäferdichtung u. Poetik im 18. Jhdt. (Seufferts Vierteljahrschr. 2, S. 1/8).
Wölfflin, H., Salomon Geßner, Frauenfeld 1889.
Bieber, H., Joh. Ad. Schlegels poetische Theorie (= Palästra 114), Berlin 1912.
Wolff, E., Joh. Elias Schlegel, Berlin 1889.
Antoniewicz, J. v., J. E. Schlegels ästhetische u. dramaturgische Schriften (Dtsch. Literaturdenkmale 26), Heilbronn 1887.
Rentsch, F., J. E. Schlegel als Trauerspieldichter, Diss., Erlangen 1890.
Paul, G., Die Veranlassung u. die Quelle von J. E. Schlegels „Canut", Diss., Gießen 1916.
Schum, A., Studien zur dtsch. Alexandrinertragödie, Diss., Würzburg 1919.

Haynel, W., Gellerts Lustspiele, Diss., Leipzig 1896.
Dobbmann, Th., Die Technik von Gellerts Lustspielen, Berlin 1899.
Coym, J., Gellerts Lustspiele (Palästra 2), Berlin 1899.
Wittekindt, W., Joh. Ch. Krüger, Berlin 1898.
Regeniter, Rud., K. F. Romanus, Diss., Heidelberg 1901.
Heitmüller, F., I. Adam Gottfried Uhlich. II. Holländische Komödianten in Hamburg (1740 u. 1741) (= Theatergesch. Forsch. 8), Hamburg u. Leipzig 1894.
Minor, J., Ch. F. Weiße, Innsbruck 1880.

Reimlose und religiöse Poesie.

Victor, K., Geschichte der deutschen Ode (= Gesch. d. dtsch. Lit. nach Gattungen 1), München 1923.
Waniek, G., J. Pyra u. sein Einfluß auf die dtsch. Lit. des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1882. (Vgl. Seuffert, Anz. f. dtsch. Altertum 10, S. 235/62.)
Sauer, A., Einleitung z. 22. Bd. der Deutschen Literaturdenkmale, Heilbronn 1885.
Muncker, F., F. G. Klopstock, Geschichte seines Lebens u. seiner Schriften, Berlin² 1900.
Petri, F., Kritische Beiträge zur Gesch. d. Dichtersprache Klopstocks, Diss., Greifswald 1894.
Wöhlert, H., Das Weltbild in Klopstocks Messias (= Bausteine 14), Halle 1915.
Strich, F., Die Mythologie in der dtsch. Lit. von Klopstock bis Wagner, Halle 1910.
Pieper, A., Klopstocks dtsch. Gelehrtenrepublik, Diss., Marburg 1915.

Höhepunkt der rationalistischen Renaissance.

Schmidt, E., Lessing, Geschichte seines Lebens u. seiner Schriften, Berlin⁴ 1923.
Oehlke, W., Lessing u. seine Zeit, München 1919.
Schüddekopf, C., K. W. Ramler bis zu seiner Verbindung mit Lessing, Diss., Leipzig 1886.
Schreck, R., J. G. Willamow (1736—1777) (= Beitr. z. neueren Lit.-Gesch. 3), Heidelberg 1913.
Victor, K., Gesch. der deutschen Ode, München 1923.
Kayserling, M., M. Mendelsohns philosoph. u. religiöse Grundsätze, Leipzig 1856.
Goldstein, L., M. Mendelssohn u. die deutsche Ästhetik (= Teutonia 3), Königsberg 1904. (Vgl. Spitzer, Dtsch. Lit.-Zeitg. 1905, Sp. 1853/57.)
Petsch, R., Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn u. Nicolai über das Trauerspiel (Philos. Bibl. 121), Leipzig 1910 (Einleitung).
Muncker, F., Fr. Nicolai (Allg. Dtsch. Biogr. 23, S. 580/90).
Minor, J., Einleitung z. 72. Bd. von Kürschners Deutscher Nat.-Literatur, S. 275/323.
Auer, K., Der Aufklärer Fr. Nicolai (= Studien z. Gesch. des neuern Protestantismus 6), Gießen 1912.
Sommerfeld, M., Fr. Nicolai u. der Sturm u. Drang, Halle 1921.
Justi, C., Winckelmann, sein Leben, seine Werke u. seine Zeitgenossen, Leipzig 1899.
Mayer, Th. A., Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901.
Petersen, J., Einleitung zum 5. Tl. der Ausw. von Lessings Werken bei Bong, Stuttgart.

Korff, H. A., Voltaire im literarischen Deutschland (= Beitr. z. neueren Lit.-Gesch. N. F. Heft 10, 11), Heidelberg 1917.
Kleineibst, R., G. Ch. Lichtenberg in seiner Stellung zur deutschen Literatur, Straßburg 1915.
Bouiller, V., G. Ch. Lichtenberg, Paris 1914.
Bertram, E., G. Ch. Lichtenberg, Adalbert Stifter, Zwei Vorträge, Bonn 1919.

Rokokoklassizismus.

Pick, A., Studien z. den deutsch. Anakreontikern des 18. Jhdts. (Kochs Studien z. vergl. Lit.-Gesch. 7, S. 45/109).
Ausfeld, F., Die deutsche anakreontische Dichtung des 18. Jhdts. (Quellen u. Forsch. 101), Straßburg 1907.
Muncker, F., Einleitungen z. 45. Bd. von Kürschners Deutscher Nat.-Lit.
Körte, W., Gleims Leben, Halberstadt 1811.
Pröhle, H., Kriegsdichter des Siebenjährigen Krieges u. der Freiheitskriege, Leipzig 1857.
Creizenach, W., J. W. L. Gleim (Allg. dtsch. Biogr. 9, S. 228/33).
Sauer, A., Einleitung z. 4. Bd. der Deutschen Literaturdenkmale, Heilbronn 1882.
Koslowski, F. v., Gleim und die Klassiker Goethe, Schiller, Herder, Halle 1906.
Petzet, E., J. P. Uz, Ansbach 1896.
Hahn, H., J. N. Götz, die Winterburger Nachtigall, Tl. I, Progr., Birkenfeld 1889.
Schüddekopf, C., Einleitung zum 42. Bd. der Deutschen Literaturdenkmale, Stuttgart 1893.
Ransohoff, G., Über J. G. Jacobis Jugendwerke, Diss., Berlin 1892.
Pomezny, F., Grazie u. Grazien in der deutschen Literatur des 18. Jhdts. (Beitr. zur Ästhetik 7), Hamburg u. Leipzig 1900.
Kyrieleis, R., M. A. v. Thümmels Roman „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich", Diss., Marburg 1908.
Feigel, Th., Vom Wesen der Anakreontik u. ihrem Verlauf im Halberstädtischen Dichterkreis mit bes. Berücksichtigung Klamer Schmidts, Diss., Marburg 1909.
Kasch, F., L. F. G. v. Göcking, Marburg 1909.
Reclam, E., Joh. Benjamin Michaelis (= Probefahrten 3), Leipzig 1904.
Jacobs, E., L. A. Unzer, Zeitschrift d. Harzvereins, Jahrgang 28 (1895), S. 117/252, 579.
Schurig, A., Der junge Heinse u. s. Entwicklung bis 1774, München u. Leipzig 1910.
Sauer, A., E. v. Kleists Werke, Berlin o. J. (1881 f.) (Einleitung).
Haag, v., E. Ch. v. Kleist als Idyllendichter, Progr., Rheydt 1889, S. 4/17.
Koch, M., Ch. M. Wieland (Allg. dtsch. Biogr. 42, S. 400/19).
Osterdinger, L. F., C. M. Wielands Leben u. Wirken in Schwaben und in der Schweiz, Heilbronn 1877.
Seuffert u. Weizsäcker, Vorträge, gehalten bei der Wieland-Feier in Biberach, Biberach-Riß 1907.
Ermatinger, E., Die Weltanschauung d. jungen Wieland, Frauenfeld 1907.
Hamann, E., Wielands Bildungsideal, Diss., Leipzig 1907.
Stillgebauer, E., Wieland als Dramatiker (Kochs Zeitschr. f. vergl. Lit.-Gesch. N. F. 10 [1896], S. 300/22, 419/37).
Mayer, O., Die Feenmärchen bei Wieland (Seufferts Vierteljahrschr. 5, S. 374/408, 497/533.
Stadler, E., Wielands Shakespeare (Quellen u. Forsch. 107), Straßbg. 1910.

Behmer, C. A., Lawrence Sterne u. Wieland (= Forsch. z. neueren Lit.-Gesch. 9, S. 35/39).
Grudzinski, H., Shaftesburys Einfluß auf C. M. Wieland, Stuttgart 1913.
Tribolet, H., Wielands Verhältnis zu Ariost u. Tasso, Bern 1920.
Martens, A., Untersuchungen über Wielands Don Sylvio, Diss., Halle 1901.
Berger, T. W., Don Quixote in Deutschland, Diss., Heidelberg 1908.
Sittenberger, H., Untersuchungen über Wielands Komische Erzählungen (Seufferts Vierteljahrschr. 4, S. 281/317, 406/39; 5, S. 201/23).
Freise, O., Die drei Fassungen v. Wielands Agathon, Diss., Göttingen 1910.
Schroeder, F. W., Wielands Agathon u. die Anfänge des modernen Bildungsromans, Diss., Königsberg 1904.
Kuhn, G., Idris u. Zenide, Diss., Würzburg 1901.
Vogt, O., Der goldene Spiegel u. die Entwicklung der politischen Ansichten Wielands (= Forsch. z. neueren Lit.-Gesch. 26), Berlin 1903.
Marx, E., Wieland u. das Drama, Diss., Straßburg 1914.
Groschwald, P., Das Bild des klassischen Altertums in Wielands Agathon, Diss., Gießen 1914.
Wahl, H., Geschichte des deutschen Merkur (= Palästra 127), Berlin 1914.
Rauschhoff, G., Untersuchungen über Wielands „Geron" (Seufferts Vierteljahrschr. 3, S. 530/41).
Germann, R., Wielands Gandalin (= Probefahrten 26), Leipzig 1914.
Muncker, F., Wielands Pervonte (Sitzungsberichte der Münchner Akademie 1903, S. 121/211).
Seuffert, B., Wielands Pervonte (Euph. 10, S. 76/90).
Koch, M., Das Quellenverhältnis von Wielands Oberon, Marburg 1880.
Seuffert, B., Der Dichter des Oberon (= Sammlung gemeinnütziger Vorträge 264), Prag 1900.

Realismus und Gegenwartsbeziehungen im deutschen Roman der Aufklärung.

Brüggemann, F., Utopie u. Robinsonade (= Forsch. z. neueren Lit.-Gesch. 46), Weimar 1914.
Schmidt, E., Richardson, Rousseau u. Goethe, Jena 1875.
Kretschmer, E., Gellert als Romanschriftsteller, Diss., Heidelberg 1902.
Touaillon, Ch., Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts, Wien u. Leipzig 1919.
Schneider, F. J., Über den Humor L. Sternes u. Th. G. v. Hippels (Euph. 22, S. 678 ff.).
Schwinger, R., F. Nicolais Roman „Sebaldus Nothanker" (Literarhist. Forsch. 2), Weimar 1897.
Krampe, S., J. C. Wezels Leben u. Schriften, Diss., Königsberg 1911.
Kreymborg, G., Joh. Karl Wezel, sein Leben u. seine Schriften, Diss., Münster 1913.
Muskalla, K., Die Romane von J. T. Hermes (= Bresl. Beitr. z. Lit.-Gesch. 25), Breslau 1912.
Jahn, E., Die Volksmärchen der Deutschen von J. K. A. Musäus (= Probefahrten 25), Leipzig 1914.
Ohlmer, A., Musäus als satirischer Romanschriftsteller, Diss., München 1914.
Brand, A., Müller von Itzehoe (= Literarhist. Forsch. 17), Berlin 1901. (Vgl. F. J. Schneider, Euph. 9, S. 445 f.)
Schneider, F. J., Die Freimaurerei u. ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des 18. Jhdts., Prag 1909.

II. Das Zeitalter des Sturmes und Dranges.

Einleitung.

Walzel, O., Vom Geistesleben des 18. u. 19. Jhdts., Leipzig 1911.
Köster, A., Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung im 18. Jhdt., Leipzig 1912.
Korff, H. A., Geist der Goethezeit I., Leipzig 1923.

Apostel und Träger der neuen Weltanschauung.

Gundolf, F., Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin[2] 1914.
Wagner-Maltc, A., Gerstenberg und der Sturm und Drang I., Heidelberg 1920.
Jacobs, M., Gerstenbergs Ugolino (= Beitr. zur germ. u. rom. Philologie, Germ. Abt. 7), Berlin 1898.
Weilen, A. v., Einleitung zum 29./30. Bd. der Deutschen Literaturdenkmale, Heilbronn 1888 f.
Koch, M., Helferich Peter Sturz, München 1879.
Rupprecht, L., J. Mösers soziale u. volkswirtschaftliche Anschauungen, Stuttgart 1892.
Möbius, A., Darstellung u. Beurteilung der pädagogischen Ansichten J. Mösers, Diss., Leipzig 1909.
Rinck, F., J. Mösers Geschichtsauffassung, Erfurt 1908.
Hoffmann-Wellenhof, P. v., Zur Geschichte des Arminiuskultus in der deutschen Literatur, Graz 1888.
Minor, J., J. G. Hamann in seiner Bedeutung für die Sturm- u. Drangperiode, Frankfurt 1881.
Unger, R., Hamanns Sprachtheorie, München 1905; Hamann und die Aufklärung, Jena 1911.
Haym, R., Herder nach seinem Leben u. Werken dargestellt, Berlin 1880/85.
Kühnemann, E., Herder, München[2] 1912.
Siegel, C., Herder als Philosoph, Stuttgart u. Berlin 1907.
Janentzky, Ch., J. C. Lavaters Sturm und Drang im Zusammenhang seines religiösen Bewußtseins, Halle 1916.
Schmidt, F. A., F. H. Jacobi, Heidelberg 1908.
Frank, A., F. H. Jacobis Lehre vom Glauben, Diss., Halle 1910.
Schreiner, H., Der Begriff des Glaubens bei F. H. Jacobi, Diss., Erlangen 1921.

Der junge Goethe.

Bielschowsky, A., Goethe, sein Leben und seine Werke, München 1904.
Gundolf, F., Goethe, Berlin[10] 1922.
Weißenfels, R., Goethe im Sturm und Drang I, Halle 1894.
Morris, M., Der junge Goethe, Leipzig 1909/12 (Erläuterungen).
Strack, A., Goethes Leipziger Liederbuch, Gießen 1893.
Kothe, W., Der junge Goethe u. die Bühne I (= Palästra 105), Berlin 1910.
Döll, Goethes „Mitschuldigen" (= Bausteine 3), Halle 1909.
Kutscher, A., Das Naturgefühl in Goethes Lyrik (= Bresl. Beitr. z. Lit.-Gesch. 8), Leipzig 1906.
Schroeder, E., Die Sesenheimer Gedichte von Goethe und Lenz (= Nachr. d. Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl. 1905, S. 51/115).
Maurer, Th., Die Sesenheimer Lieder, Straßburg 1907.
Morris, M., Goethes u. Herders Anteil an dem Jahrgang 1772 der Frankf. Gelehrten Anzeigen, Stuttgart u. Berlin[2] 1912.

Kaß, G., Möser u. Goethe, Diss., Göttingen 1909.
Spieß, O., Die dramatische Handlung in Goethes „Clavigo", „Egmont" und „Iphigenie" (= Bausteine 17), Halle 1918.
Muncker, F., Einleitung zu Bd. 11 der Jubiläumsausgabe von Goethes Werken.
Martinsen, W., Goethes Singspiele im Verhältnis zu den Weißeschen Operetten, Diss., Gießen 1887.
Kippenberg, K., Über Goethes „Claudine von Villa Bella", Progr. Bremen 1891.
Böttcher, E., Goethes Singspiele „Erwin und Elmire" u. „Claudine von Villa Bella" und die opera buffa, Marburg 1912.
Minor, J., Goethes Mahomet, Jena 1907.
Saran, F., Goethes Mahomet u. Prometheus (= Bausteine 13), Halle 1914.
Schmidt, E., Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt, Weimar 1887, 6. Aufl., 1905.
Minor, J., Goethes Faust, Entstehungsgeschichte u. Erklärung, Stuttgart 1901 (1. Bd.).
Schmidt, E., Einleitung zu Bd. 13 der Jubiläumsausgabe von Goethes Werken.
Roethe, G., Die Entstehung des „Urfaust" (Sitzungsber. der preuß. Akademie der Wissenschaften 1920, XXXII).
Minor, J., Goethes Fragmente vom Ewigen Juden und vom wiederkehrenden Heiland, Stuttgart 1904.
Köster, A., Einleitungen u. Anmerkungen zu Bd. 7 der Jubiläumsausgabe von Goethes Werken.
Herrmann, M., Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, Berlin 1900.
Bäumer, G., Goethes Satyros, Leipzig 1905.
Morris, M., Goethestudien I, Berlin² 1902.
Fittbogen, G., Die sprachliche und metrische Form der Hymnen Goethes, Halle 1909.
Lauterbach, M., Das Verhältnis der zweiten zur ersten Ausgabe von Werthers Leiden, Straßburg 1910.
Herrmann, M., Einleitung zu Bd. 16 der Jubiläumsausgabe von Goethes Werken.
Gose, H., Goethes Werther (= Bausteine 18), Halle 1921.
Kluckhohn, P., Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jhdts. u. in der dtsch. Romantik, Halle 1922.

Drama und Farcendichtung der Stürmer und Dränger.

Stockmeyer, C., Soziale Probleme im Drama des Sturms und Drangs (Deutsche Forschungen 5), Frankfurt 1922.
Joachimi Dege, M., Deutsche Shakespeareprobleme, Leipzig 1907.
Keckeis, G., Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang (Walzels Untersuchungen II), Bern 1907.
Freye, K., Einleitungen zu „Sturm- u. Drangdichtungen aus der Geniezeit" (Bongs Gold. Klassikerbibl.), Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart.
Rosanow, M. N., J. M. R. Lenz (Deutsche Übersetzung), Leipzig 1909.
Friedrich, Th., Die Anmerkungen übers Theater des Dichters J. M. R. Lenz (= Probefahrten 13), Leipzig 1908.
Gluth, O., Lenz als Dramatiker, Diss., München 1911.
Hausdorff, G., Die Einheitlichkeit des dramatischen Problems bei J. M. R. Lenz, Diss., Würzburg 1913.
Hille, K., Die deutsche Komödie unter Einwirkung des Aristophanes (= Bresl. Beitr. zur Lit.-Gesch. 12), Leipzig 1907.

Stammler, W., „Der Hofmeister" von Lenz, Diss., Halle 1908.
Hilsenbeck, F., Aristophanes u. die deutsche Literatur des 18. Jhdts. (= Berl. Beitr. 34), Berlin 1908.
Kindermann, H., J. M. R. Lenz und die deutsche Romantik, Wien u. Leipzig 1925 (1924).
Rieger, M., F. M. Klinger, sein Leben u. Werke, Darmstadt 1880/96.
Sauer, A., Einleitungen zu Bd. 79 von Kürschners Deutscher Nat.-Literatur.
Jakobowski, L., Klinger u. Shakespeare, Dresden 1891.
Hedicke, F., Die Technik der dramatischen Handlung in F. M. Klingers Jugenddramen, Diss., Halle 1911.
Kurz, W., Klingers „Sturm u. Drang" (= Bausteine 11), Halle 1913.
Barasch-Haas, J., Étude sur la „Neue Arria" de Klinger, Paris 1911.
Vermeil, E., Le Simone Grisaldo de F. M. Klinger, Paris 1913.
Schmidt, E., H. L. Wagner, Jena² 1879.
Kutschera v. Aichbergen, G., J. A. Leisewitz, Wien 1876.
Kühlhorn, W., J. A. Leisewitzens „Julius von Tarent" (= Bausteine 10), Halle 1912.
Benhofen, J., A. M. Sprickmann als Mensch und Dichter, (unvollst.) Diss., Münster 1910.
Seuffert, B., Maler Müller, Berlin 1877.
Luntowski, A., Maler Müller (Beitr. zur Lit.-Gesch. 49), Leipzig 1908.
Werner, R. M., L. Ph. Hahn (= Quellen u. Forsch. 22), Straßburg 1877.
Löwenthal, F., Beitr. zur Entstehung u. Würdigung der Satire „Plimplamplasko, der hohe Geist (heut Genie)" (Euph. 22, S. 287/307).

Der Göttinger Hain.

Weinhold, H., Ch. Boie, Halle 1868.
Schlösser, R. F. W. Gotter (= Theatergesch. Forschungen 10), Hamburg u. Leipzig 1894.
Grantzow, H., Geschichte des Göttinger Musenalmanachs (= Berl. Beitr. zur germ. u. röm. Philologie 35, Germ. Abt. 22), Berlin 1909.
Langguth, A., Ch. H. Esmarch u. der Göttinger Dichterbund, Berlin 1903.
Krähe, L., C. F. Cramer (= Palästra 44), Berlin 1907.
Herbst, W., J. H. Voß, Leipzig 1872/76.
Sauer, A., Einleitung zu Bd. 49 von Kürschners Deutscher Nat.-Literatur.
Kuhlmann, C., J. H. Voß als Kritiker u. Gelehrter in seinen Beziehungen zu Lessing (= Freie Forsch. z. dtsch. Lit.-Gesch. 2), Straßburg 1914.
Meyenburg, E., Quellenstudien zu J. H. Voß' „Oden", Diss., Berlin 1916.
Knögel, W., Voß' Luise u. die Entwicklung der dtsch. Idylle bis auf H. Seidel, Progr. Frankfurt a. M., Ostern 1904.
Linckenheld, E., Der Hexameter bei Klopstock u. Voß, Diss., Straßburg 1906.
Bernays, M., Einleitung z. seinem Neudruck von „Odüssee von J. H. Voß", Stuttgart 1881.
Michael, W., Überlieferung u. Reihenfolge der Gedichte Höltys (= Bausteine 2), Halle 1909.
Rhoades, L. A., Höltys Verhältnis zur engl. Lit., Diss., Göttingen 1892.
Albert, E., Das Naturgefühl Höltys (= Schriften d. literarhist. Gesellschaft Bonn 8), Dortmund 1910.
Janssen, J., F. L. Graf zu Stolberg, Freiburg 1877.
Ermatinger, E., Die deutsche Lyrik, Berlin 1921.
Kraeger, H., J. M. Miller. Ein Beitrag zur Gesch. d. Empfindsamkeit, Bremen 1893.
Stammler, W., Matthias Claudius, Halle 1915.

Loofs, F., M. Claudius in kirchengesch. Beleuchtung, Gotha 1915.
Hülsen, W., Claudius' Lyrik, Diss., Würzburg 1914.
Sauer, A., Einleitung zu Bd. 78 von Kürschners Deutscher Nat.-Literatur.
Wurzbach, W. v., G. A. Bürger, Leipzig 1900.
Riemann, R., G. A. Bürger (Reclams Univ.-Bibl.), Leipzig.
Jauentzky, Ch., G. A. Bürgers Ästhetik (Forsch. z. neueren Lit.-Gesch. 37), Berlin 1909.
Consentius, E., Einleitung zu: „Bürgers Gedichte" (Gold. Klassikerbibl.), Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart (1914).

Die Prosaerzählung der Stürmer und Dränger.

Schwartz, H., F. H. Jacobis Allwill (= Bausteine 8), Halle 1911.
David, F., F. H. Jacobis Woldemar in seinen verschiedenen Fassungen (= Probefahrten 23), Leipzig 1913.
Stecher, G., Jung-Stilling als Schriftsteller (= Palästra 120), Berlin 1913.
Eybisch, H., Anton Reiser, Untersuchungen zur Lebensgesch. von Karl Philipp Moritz (= Probefahrten 14), Leipzig 1909.
Schneider, F. J., Th. G. v. Hippel von 1741—1781, Prag 1911; Studien zu Th. G. Hippels „Lebensläufen" (Euph. 22, S. 471/82, 678/702; 23, S. 23/33, 180/90).
Brecht, W., Heinse u. der ästhetische Immoralismus, Berlin 1911.
Rieß, E., Heinses Romantechnik (= Forsch. z. neueren Lit.-Gesch. 39), Weimar 1911.
Nehrkorn, H., W. Heinse u. sein Einfluß auf die Romantik, Diss., Göttingen 1904.
Reuß, Th., Heinse u. Hölderlin, Diss., Tübingen 1906.
Utitz, E., J. J. W. Heinse und die Ästhetik zur Zeit der dtsch. Aufklärung, Halle 1906.
Jessen, K. D., Heinses Stellung zur bildenden Kunst (= Palästra 21), Berlin 1901.
Wätzold, W., Deutsche Kunsthistoriker, Leipzig 1921/24.
Lauppert, A. v., Die Musikästhetik W. Heinses, Diss., Greifswald 1912.
Heuer, O., Einleitungen zur vollst. Ausgabe von Maler Müllers Idyllen, Leipzig 1914.

Schwäbischer Sturm und Drang.

Klob, K. M., Schubart. Ein deutsches Dichter- u. Kulturbild, Ulm 1908.
Nestriepke, S., Schubart als Dichter, Pößneck 1910.
Brüstle, W., Klopstock und Schubart, Diss., München 1917.
Schairer, F., Chr. Fr. D. Schubart als politischer Journalist, Diss., Tübingen 1914.
Böhm, G., L. Wekhrlin (1739—1792). Ein Publizistenleben des 18. Jhdts., München 1893.
Minor, J., Schiller, sein Leben und seine Werke dargestellt, Berlin 1890.
Weltrich, R., F. Schiller, Gesch. s. Lebens u. Charakteristik s. Werke I., Stuttgart 1899.
Kühnemann, E., Schiller, München 1905.
Berger, Schiller, sein Leben u. seine Werke, München.
Diekhöfer, Einfl. von Jul. von Tarent auf Schillers Jugenddramen, Diss., Bonn 1902.
Keller, A., Die literarischen Beziehungen zwischen d. Erstlingsdramen Klingers u. Schillers, Diss., Bern 1913/14.

Namenverzeichnis.

Abbt **171**, 288, 298.
Abel, Jakob Friedrich 454, 463.
Ackermann, Konrad Ernst 184, 185.
Ackermann, Sophie Charlotte 376.
Addison **40—41**, 43, 72.
Adelung 138.
Anakreon 207—209, 219, 350.
André 107.
Andreä 2, 13, 298.
Anna Amalia, Herzogin v. Weimar 245.
Anton Ulrich, Herzog v. Braunschweig 62.
Apollonius v. Tyana 256, 257.
Ariost 225, 242, 243, 252, 284.
Arioviſt 323.
Ariſtipp 253, 257.
Ariſtophanes 258, 388.
Ariſtoteles 54, 111, 157, 162, 163, 173, 176, 186—188, 300, 360.
Arnim, Achim v. 364.
Äſop 168.
Aulnoy, Gräfin d' 241.
Ayrenhoff, v. 144.

Bacon v. Verulam **2**, 13, 14, 42.
Baczko, v. 181.
Bahrdt 198, 244, 344.
Bar, v. 137, 231.
Baſedow, Johann Bernhard 113, 171, 270, 321, 322.
Baſile 250.
Batteux 73, 98, 99.
Baumgarten 45.
Bayle **9—10**, 14, 17, 147, 247.
Beaumarchais 328, 330.
Beer-Hofmann, Richard 201.
Beethoven 89.
Berengar v. Tours 196.
Berkeley 8.
Bernſtorff 114.
Bertuch 107, 269.
Beſſer, Johann v. **21**, 24.
Bieberſtein, v. 181.
Bleſſig 321.
Blumauer, A. 213.
Boccaccio 198, 410.
Bode, Johann Joachim 191, 220, 404.
Bodmer, Johann Jakob **43—45**, 53, **72—78**, 80, 94, 98, 101, 109, 110, 112, 113, 156, 212, 320—232, 234, 395, 400.
Bohn, C. E. 394.
Bohſe-Talander 259.
Boie 206, 286, 305, 306, 321, 384, 393, 394, 396.
Boileau **11—13**, 18—23, 25, 43, 47, 73, 74, 93, 139, 173, 272.
Bondeli, Julie v. 233, 235.
Boner, Ulrich 81.
Borkenſtein 106.
Böttiger, Karl Auguſt 245, 257.
Boucher 208, 218.
Brawe, Joachim Wilhelm v. 164.
Breithaupt 164.
Breitinger, Johann Jakob **43—44**, 53, **72—78**, 98, 99.
Breitkopf, Bernhard Theodor 312, 314.
Brentano, Clemens 356.
Brentano, Maximiliane 356.
Breſſand, C. F. 61.
Brion, Friederike **318—319**, 326, 329, 330, 347, 366.
Brockes 24, **26—30**, 38, 55, 78, 97, 225, 226.
Brühl, Graf v. 34, 79, 90.
Buchholz, Andreas Heinrich 42.
Buff, Charlotte **321**, 323, 332, 347, 356, 412.
Bürger 114, 154, 213, 222, 305, 340, 346, 348, 394, 396, 400, 401, 404, **406—412**, 461.

Caglioſtro 255, 310, 383.
Calderon 167.
Calepio 45.
Campe 270.
Campiſtron 192.
Canitz **20—21**, 22, 24.
Cardanus, Hieronymus 148, 166, 199.
Caroline, Landgräfin v. Darmſtadt 114.
Caylus, Graf v. 241.
Cervantes 241, 264, 269, 271, 284.
Chamiſſo 408.
Chaucer 252.
Chaulieu 30, 207.

Cherbury 7.
Christian VII. v. Dänemark 114.
Cicero 3, 258.
Cidli s. Moller, Meta!
Claudius 191, 392, 401, 402, **403—406**, 411, 450.
Claus 61.
Clavijo 328.
Cochläus 148.
Coffey 80, 107.
Collins 8.
Condillac 2.
Congreve 158.
Corneille, Pierre 64, 65, 101, 160, 163, 170, 186, 285.
Cosmus I. v. Florenz 383.
Cramer, Carl Friedrich 394.
Cramer, Johann Andreas 79, **89—90**, 113, 121, 171, 297.
Crébillon der Ältere 160.
Crébillon der Jüngere 241.
Creuz 40.
Crisp 192.
Cronegk, v. 164—165.

Dach 63.
Dante 283.
Defoe 259—261.
Demokrit 247.
Denis 126.
Descartes **1**, 3, 4, 11.
Destouches 66, 71, 103, 106, 373.
Detharding 71.
Diderot, Denis **161**, 175, 299, 361, 362.
Dietrich 393, 394.
Dorat 224.
Doria, Andreas 470.
Doria, Gianettino 470.
Drollinger 36.
Dubos 45, 72, 73, 175.
Dumas, Alexandre 238.
Dürer 129.
Dusch 171.

Ebert, Johann Arnold 71, 84, 86, 88, 122.
Eckermann 346.
Ekhof, Konrad 185, 424.
Engel 150.
Engelbach 314.
Ephraim, Veitel 201.
Epikur 3, 216.
Erwin v. Steinbach 317.
Eschenburg 244.
Esmarch, Christ. Hieronymus 394.
Estienne 207.
Euripides 101, 160, 247, 248, 258, 343.

Fahlmer, Johanna 322, 331, 416.
Fanny s. Schmidt, Marie Sophie!
Farquhar 184.
Faßmann 42, 61.
Feind, Barthold 25.
Fénelon 20.
Fibich, Cleophe 366.
Fichte 82, 156.
Fielding 206, **264**, 269—271, 427.
Fieschi, Gian Luigi de' 470.
Finckelthaus 63.
Fischart 346.
Flachsland, Karoline (Psyche) 295, 344, 352; cf. Herder, Karoline!
Fleming 63.
Fontenelle 95—97.
Forster, Georg 206.
Franck v. Steigerwald 323.
Friedrich III. von Dänemark 127.
Friedrich V. von Dänemark 113, 114, 123.
Friedrich II., König von Preußen 108, 122, 124, 137, 144, 146, 149, 152, 181, 211, 309, 430, 447, 449.
Friedrich Wilhelm I., König von Preußen 22, 24.
Frischlin 451.

Galland, Antoine 249.
Gallitzin, Amalie, Fürstin v. 290.
Garrick, David 207, 286.
Gärtner, Karl Christian 71, 95.
Garve 455.
Gaßner 255, 310.
Geißler 213.
Gellert 71, 84—86, 87, 89, 90, 92, 95, 102, **104—105**, 106, 107, 140, 141, 143, 144, 157, 158, 161, 163, 180, 185, 224, 225, 235, 263, 325, 331, 356, 363, 390, 405.
Gemmingen, Otto Heinrich v. **373**, 472.
Geoffrin 285—286.
George, Stefan 335.
Gerstenberg 76, 114, 125, 126, 172, 190, 212, 282, **283—285**, 296, 299, 300, 327, 388, 395.

Geßner, Salomon **96—98**, 151, 211, 227, 274, 385, 395, 397, 400, 439, 440.
Gherardesca, Ugolino della 283, 388.
Gherardi 59, 141.
Giseke 86, 88, 89, 122.
Gleim 86, 95, 119, 140, 150, 162, 192, 207—210, **211—214**, 217—219, 222 bis 225, 240, 282, 341, 400, 401, 407, 461.
Gluck 438.
Göchhausen, Luise v. 337.
Göcking, v. **222**, 223, 224, 394.
Goldoni 313.
Goldsmith 317, 332, 419.
Gongora 213.
Goethe, Johann Wolfgang 4, 84, 106, 107, 114, 116, 131, 144, 156, 164, 166, 167, 174, 183, 195, 198, 202, 206, 219, 232, 236, 245, 246, 248, 268, 295, 296, 299, 305, **311—357**, 358, 359, 361, 362, 366, 367, 369, 371, 373—375, 379, 380, 382, 386—391, 394, 401, 402, 404, 406, 412—419, 421, 423—425, 432, 433, 436, 454, 464, 472.
Goethe, Katharina Elisabeth 395.
Gotter 107, 320, 393.
Gottsched, Johann Christoph 12, 23, 24, 31, 45, **46—81**, 83, 84, 95, 96, 99 bis 105, 107, 109, 111, 127, 138—140, 146, 147, 153, 155, 156, 169—171, 173, 174, 178, 184, 186, 188, 189, 219, 222, 255, 258, 281, 289, 308, 316, 335, 393, 433, 440, 445.
Gottsched, Luise Adelgunde 70, 71, 102, 105, 185.
Götz, Johann Nikolaus 144, 151, 207 bis 209, 214, **217**, 219.
Götz v. Berlichingen 323—326.
Goué 320, 393.
Goeze, Melchior 197, 200.
Gozzi 393.
Grabbe 383.
Gracian 14—16.
Graun 152.
Gray, Thomas 401.
Grebel 232.
Grebel-Lochmann 232.
Greflinger 61.
Greffel-Celander 259.
Greffet 217.
Grimmelshausen 55.
Großmann, Friedrich Wilhelm **373**, 472.
Gryphius, Andreas 55, 56, 60, 61, 100, 228.
Guarini 53.
Günther, Johann Christian 19, 59, 83.
Gutermann, Sophie 230, 231; cf. Laroche, Sophie v.!

Hafner, Philipp 106.
Hagedorn, Christian Ludwig v. 436.
Hagedorn, Friedrich v. 22, **30—33**, 34, 37—39, 72, 82, 85—90, 96, 108, 208, 214, 215, 225, 235, 287, 401.
Hahn, Elise 407.
Hahn, Johann Friedrich 321, 394.
Hahn, Ludwig Philipp 387, 388.
Haller **37—40**, 72, 79, 87, 90, 96, 97, 111, 119, 178, 179, 215, 225, 226, 274, 287, 457, 458.
Hallmann, Johann Christian 61.
Hamann, Johann Georg 126, 136, 137, 172, 190, 197, **289—294**, 295—299, 302, 353, 404, 431.
Hamann, Johann Georg (Leipzig) 50.
Hamilton 241, 242.
Hannickel 466.
Happel 25.
Harris 153, 175.
Harsdörffer 17, 42.
Haug, Balthasar **445**, 457, 458, 463.
Hauptmann, Gerhard 159, 188, 330.
Heermann 107.
Heidenreich 61.
Heine, Heinrich 187, 269, 445.
Heinse 176, **224—225**, 305, 322, 378, 379, **431—438**.
Heliodor 238.
Helvetius 286.
Henisch 107.
Henrici (Picander) 43, 46, 50, 51, 59, 61, 63, 102, 259, 364.
Hensel, Sophie 185.
Henzi, Samuel 147.
Heräus, Karl Gustav 24.
Herder, Johann Gottfried 4, 29, 48, 67, 75, 76, 91, 100, 126, 136—138, 154, 173, 191, 198, 204, 209, 212, 237, 245, 284, 285, 288, 291, 292, **294—310**, 311, **314—318**, 319, 320, 323, 324, 326, 327, 338, 344—346, 348, 349, 353, 360, 388, 390, 392, 404, 431, 436, 463.
Herder, Karoline 302; cf. Flachsland, Karoline!
Hermes 219, 238, **268—269**, 364.
Heyne, Christian Gottlob 190.
Hillenbrandt, Dorothea 235.
Hiller, Johann Adam 107.

Hippel, Theodor Gottlieb v. 144, 185, 201, 202, 266, **271**, 364, 404, **428—431**.
Hobbes 2.
Hoffmann, Karl Ludwig 64.
Hofmannswaldau, Hofmann v. 18, 22, 53, 88.
Hogarth 207.
Hohenheim, Franziska v. 445, 449, 455, 473.
Holbach 3, 238.
Holberg 71, 103, 106, 140, 183.
Hölderlin 106, 174.
Hölty 394, 396, **400—401**, 402, 404, 411.
Holz, Arno 330.
Homer 23, 72, 75, 176—179, 230, 317, 348, 357, 397, 400.
Horaz 20, 22, 31, 54, 108—110, 121, 148, 149, 151, 175, 207—209, 214, 222, 239, 258, 274, 396.
Hudemann, Ludwig Friedrich 127.
Hunold-Menantes 25, 26, 34, 259.
Hutcheson 9.
Hutten, Ulrich v. 298.

Ibsen, Henrik 377, 380, 468.
Iffland 199, 325, 373.
Isokrates 258.
Jacobi, Betty 322, 331.
Jacobi, Friedrich Heinrich 204, 205, 279, **311**, 322, 331, 336, **414—418**, 422, 467.
Jacobi, Johann Georg 153, 210, 211, **218—219**, 220, 221, 223, 224, 240, 245, 273, 311, 320, 322, 390, 416, 420, 441.
Jean Paul s. Richter, J. P. Friedrich!
Jerusalem 320, 356.
Johnson 286.
Josef II., Kaiser von Österreich 136, 246.
Jung, Johann Heinrich (genannt Stilling) 314, 320, 322, 404, **418** bis **421**, 422, 428.
Juvenal 20, 22, 247.

Kant 8, 54, 138, 153, 154, 290, 294, 295, 311, 404, 431, 457.
Kanter, Johann Jacob 289.
Karl August, Herzog von Weimar 245, 321.
Karl Eugen, Herzog von Württemberg 444—446, 449, 451, 453, 454, 473.
Karl Friedrich, Markgraf von Baden 114.
Karschin, Anna Luise 152.
Kästner, Abraham 71, **81—82**.
Kaufmann, Angelika 286.
Kaufmann, Christoph 276, 380, 385, 392.
Kerner, Justinus 217, 269, 445.
Kestner, Johann Christian 320, 321.
Klaj, Johannes 132.
Kleist, Ewald Christian v. 88, 151, 162, 163, 168, 172, 178, 181, **225—228**, 400, 439.
Klettenberg, Susanne Katharina v. 313.
Klinger, Friedrich Maximilian 336, 343, 358, 359, **373—383**, 384, **392—393**, 422, 423, 432—434, 454, 464, 465, 470, 473.
Klopstock 24, 32, 39, 77, 80, 88, 89, 91, 98, 108—110, **112—138**, 139, 140, 142, 144, 146, 150, 165, 169, 171, 172, 179, 191, 206, 211, 214, 215, 222, 228, 230, 231, 250, 258, 272, 282, 283, 286, 293, 296, 321, 334, 348, 349, 352, 388, 390, 393—396, 400, 402, 404, 427, 439, 449, 451, 457—461, 469, 473.
Klotz, Christian Adolf **189—190**, 191, 244, 298, 390, 406.
Knebel, Karl Ludwig v. 321.
Knigge, Adolf v. 269.
Koch, Gottfried Heinrich 65, 80, 162, 313.
König, Engelbert 191.
König, Eva 191.
König, Johann Ulrich v. 20, **24**, 26, 45, 60—63, 79, 102.
Konstantin v. Weimar 321.
Kormart, Christoph 61.
Körner, Karl Theodor 225.
Kretschmann, Karl Friedrich 126.
Krüger, Johann Christian **105—106**, 185, 252.

La Bruyère 41.
La Chapelle 207.
La Chaussée, Nivelle de 140, 184.
La Fare 30, 207.
La Fontaine, Jean de 31, 85, 167.
Lamettrie 3, 147, 238.
La Motte, Houdart de 85.
Lange, Joachim 108, 169.
Lange, Samuel Gotthold 79, **108—109**, 110, 119, 121, **149**, 150, 207, 210, 211, 215.

Laroche, Frank v. 232.
Laroche, Sophie v. 232, 235, 263—264; cf. Gutermann, Sophie!
Laura s. Vischer, Luise!
Lauremberg, Johann 20.
Lavater, Johann Caspar 206, 212, 271, 310—311, 321, 322, 392, 401.
Leibniz 3—6, 7—9, 14, 24, 37, 153, 215, 274, 275, 307, 454, 456.
Leisewitz, Johann Anton 376, 383 bis 384, 394, 396, 403, 422, 451, 454, 465.
Lemnius, Simon 148.
Lenz, Jacob Michael Reinhold 181, 236, 289, 305, 311, 314, 319, 320, 330, 332, 340, 341, 346, 355, 360—369, 370 bis 376, 380—383, 385, 388—390, 408, 412—414, 418, 422, 426, 438—439, 464, 472, 474, 475.
Leonhart, Auguste 406.
Leonhart, Dorette (Molly) 406, 411 bis 412.
Lerse, Franz 314, 326.
Lesage 264.
Lessing, Gotthold Ephraim 14, 48, 54, 57, 65, 67, 73, 81, 99, 103, 104, 106 bis 108, 119, 198—205, 212, 226, 228, 242, 258, 272, 282—285, 288, 290, 293, 298—300, 305, 311, 315, 325—327, 330, 331, 353, 358, 361, 363, 366, 383, 384, 388, 390, 436, 439, 463, 470, 471, 473.
Leuchsenring, Franz Michael 344.
Lichtenberg, Georg Christoph 206—207, 211, 285.
Lichtwer, Magnus Gottfried 86—87, 151.
Lillo, George 157.
Liscow, Christian Ludwig 34—35, 39, 79, 90, 91, 171, 390.
Livius 193.
Locke, John 2—3, 7.
Logau, Friedrich v. 15, 151, 157, 167.
Lohenstein, Daniel Casper v. 18, 25, 42, 53, 61, 136, 230.
Longin 109.
Löwen, Johann Friedrich 184, 213, 400.
Lucan 23, 53.
Lucrez 40, 231.
Ludwig Rudolf, Herzog von Braunschweig 62.
Ludwig XIV., König von Frankreich 30—31, 193, 207.
Lukian 233, 235, 236, 256, 258, 343.
Luther 56, 75, 137, 148, 291, 324.
Macpherson, James 279.
Mahomet 334.
Mallet, Paul Henri 282.
Maria Theresia 68.
Marino, Giambattista 18, 26, 53.
Marivaux, Pierre Carlet de 140, 373.
Marlowe, Christopher 166, 339.
Martial 22.
Masaniello 161, 192.
Massow, Frau v. 437.
Mauvillon, Jakob 223, 224.
May, Johann Friedrich 50.
Mayer, Karl Friedrich Hartman 445.
Meil, Johann Wilhelm 212.
Meinhard, Johann Nikolaus 221, 222, 229, 242, 284, 433.
Mencke, Johann Burkhard 16, 46.
Mencke, Otto 16.
Mendelssohn, Moses 73, 99, 152—154, 156, 157, 163, 168, 170, 171, 175, 201, 202, 204—206, 293, 294.
Mengs, Raphael 436.
Mercier, Louis Sébastien, 161, 246, 360, 362, 369, 391.
Merck, Johann Heinrich 320, 328, 330.
Metzler, J. B. 458.
Meyer-Knonau, Elisabeth v. 232.
Meyer von Lindau 314.
Michaelis, Johann Benjamin 218, 223, 224.
Michaelis, Johann David 197, 198, 291.
Miller, Johann Martin 394, 396, 403, 424—428, 430, 437, 451.
Milton, John 45, 53, 55, 72, 75, 76, 79, 98, 109, 111—113, 127, 214, 234.
Molière, Jean Baptiste Poquelin 58 bis 60, 66, 71, 103, 140, 185, 313.
Moller, Meta (Cidli) 113, 122.
Molly s. Leonhart, Dorette.
Moncrif, François Augustin de 213.
Montaigne, Michel de 9, 431.
Montmartin 473.
Mörike, Eduard 209, 218.
Moritz, Karl Philipp 237, 422—424, 428.
Moscherosch, Hans Michael 15, 323.
Möser, Justus 136, 286—289, 299, 323, 324, 463.
Müller, Johannes Friedrich (Maler) 166, 359, 364, 385—387, 397, 398, 439 bis 444, 450.
Müller, Johann Gottwert 271, 414.

Müller, Wilhelm 209.
Münch, Anna Sibylla 322.
Muralt, Ludwig Beat v. 36, 37.
Muratori 74.
Musäus, Joh. Karl August 107, **270** bis **271**, 414.
Mylius, Christlob 79, 111, 139, 143, 145, 146, 150.

Necker, Susanne 285.
Neuber, Johann 64, 65, 140.
Neuber, Karoline 64—66, 69, 79, 80, 139, 140, 142.
Neukirch, Benjamin 20, **21—23**, 24, 25, 33, 34, 56, 88.
Nicolai, Christoph Friedrich 152, **154** bis **156**, 157, 162, **163**, 168, 171, 197, 206, 223, **266—267**, 306, 311.
Nietzsche, Friedrich 115, 352.

Oberkirch 366.
Offenbach, Jacques 213.
Olearius, Adam 214.
Opitz, Martin 18, 19, 47, 48, 52, 56, 63, 89, 151, 174, 175, 208, 229, 272, 292, 335.
Oeser, Adam Friedrich 312.
Ossian 126, 279, 299, 300, 305, 306, 317, 319, 349, 357, 462.
Ovid 463.

Paracelsus 15.
Percy, Thomas **279**, 300, 408, 410.
Peregrinus Proteus 256, 257.
Perrault, Charles 241.
Petersen, Johann Wilhelm 463.
Petrarca 222, 459.
Petron 224.
Pfeffel, Gottlieb Konrad **87**, 392.
Pfizer, Gustav 445.
Philippi, Johann Ernst 35.
Pietsch, Johann Valentin **23**, 46, 48.
Pindar 317, 335, 348—350, 352.
Plato 188, 233, 257, 258.
Plautus 161, 361.
Plutarch 378.
Poggio, Gian-Francesco 140.
Polykrates 207.
Pontoppidan, Erich 364.
Pope, Alexander 36, 37, 40, 75, 88, 93, 94, 109, 157, 215, 252.
Postel, Christian Heinrich 23, 25, 26.
Prasch 18.
Prehauser, Gottlieb 60.
Prévost d'Exiles, Antoine François 238.
Prior 30, 208.
Pufendorf, Samuel 2, 13.
Pyra, Immanuel Jakob 79, 93, **109** bis **112**, 119, 144, 149, 150, 207, 211, 389.

Rabelais, François 346, 392.
Rabener 34, 71, **90—92**, 102, 363, 390.
Rachel, Joachim 20, 51.
Racine 64, 65, 160, 170.
Ramler, Karl Wilhelm **150—152**, 157, 167, 217, 224, 284, 299, 396.
Raphael 437.
Raspe, Rudolf Erich 213, 400, 411.
Regnard 66, 67, 102, 103, 106, 141, 373.
Reimarus, Hermann Samuel 191, **195—196**, 198.
Reinhard 394.
Reinhold, Karl Leonhard 245.
Rembrandt 436.
Retz, Jean François Paul de Gondi-R. 470.
Reuter, Christian 18, 34, 58, 59, 102, 259, 346.
Reuter, Fritz 271.
Richardson 158, 159, 182, 194, 234, 237, 238, **261—263**, 264, 267—270, 329, 356, 416, 428.
Richey, Michael 26.
Richter, Jean Paul Friedrich 39, 156, 247, 266, 355, 378, 380, 398.
Riedel, Just 190, 244, 298.
Rieger, Philipp Friedrich v. 473.
Rist, Johann 17, 24.
Robertson, William 470.
Romano, Giulio 437.
Romanus, Karl Franz **106**, 185.
Rost 79, 80, 95.
Rost-Meletaon 259.
Rousseau, J. B. 89—90, 121.
Rousseau, Jean Jacques 38, 146, 181, 270, **275—277**, 278—280, 287, 293, 296, 297, 324, 326, 329, 332, 335, 336, 344, 345, 356, 362, 363, 376, 379, 380, 383, 384, 393, 403, 413, 421, 426, 432, 439, 454, 456, 463, 465—467, 470.
Rousillon, Frl. v. (Urania) 295, 352.
Rowe, Elisabeth 122, 231.
Rowe, Nicolaus 234.
Rubens 436.
Ruggiero Ubaldini 283, 388.

Sachs, Hans 25, 26, 63, 324, 337, 342.
Sack, Wilhelm August Friedrich 232.
Sainte-Evremont 70.
Saint-Martin 404.
Salzmann, Johann Daniel 314.
Sarasin 392.
Sarsena 216.
Scaliger, Julius Cäsar 52.
Scarron, Paul 249.
Scheffler, Johann (Angelus Silesius) 404.
Scheyb, Franz Christoph v. 127.
Schiebeler, Daniel 213, 400, 407.
Schiller, Christoph Friedrich v. 39, 73, 87, 155, 174, 239, 245, 340, 407, 412, 446, 447, 452, **453—475.**
Schlaf, Johannes 330.
Schlegel, August Wilhelm 87, 410.
Schlegel, Friedrich 87, 257, 297.
Schlegel, Joh. Adolf 71, **86—89,** 95, 96, 98, 112.
Schlegel, Joh. Elias 71, **98—104,** 105, 106, 111—113, 141, 180, 184, 185, 289.
Schlosser, Cornelia 366.
Schlosser, Johann Georg 367.
Schlözer, August Ludwig 306, 447.
Schmid, Konrad Arnold 71, 112.
Schmidt, Johann Christoph 113.
Schmidt, Klamer 213, **222,** 223, 224.
Schmidt, Marie Sophie (Fanny) 112, 113, 122.
Schnabel, Johann Gottfried **260** bis **261,** 263, 274.
Schoch, Johann Georg 63.
Schönaich, Christoph Otto Fr. v. **80** bis **81,** 289.
Schönemann, Joh. Friedrich 80, 105.
Schönemann, Lili **322,** 331, 347, 348.
Schönkopf, Käthchen 312.
Schrepfer 255, 310.
Schröder, Friedrich Ludwig 325, 373, 376.
Schubart, Christian Friedrich Daniel 114, **445—452,** 453, 460, 461, 465, 469, 472.
Schubert, Franz Peter 450.
Schummel 268.
Schupp, Balthasar 2, 13, 24, 34, 148.
Schwab, Gustav 445.
Schwabe, Johann Joachim **69,** 71, 72, 82, 88, 91.
Schwahn 466.
Scott, Walter 386.
Scriver, Christian 29.
Semler 196, 197.
Seneca 3, 40, 53, 101, 159—161.
Seyler, Abel 184, 380.
Shaftesbury 8—**9,** 37, 40, **41,** 153, 175, 216, 219, 233, 239, 274, 278, 454.
Shakespeare 77, 100, 107, 144, 161, 170, 172, 175, 187, 188, 206, 244, 252, 278, 285, 299, 300, 315, 317, 318, 326, 327, 335, 348, 357, 358, 360—362, 369, 375, 377, 388, 390, 393, 410, 468.
Sivers 35.
Silesius, Angelus s. Scheffler!
Simonides 44.
Smith, Adam 9.
Smollet 264.
Socrates 153, 166, 231, 233, 257, 334.
Sophokles 161, 165, 170.
Spalding 198.
Spinoza 203—205, 311, 336.
Sprickmann, Anton Matthias **384,** 403, 406.
Stadion, Friedrich, Graf v. 235.
Stäudlin, Gotthold Friedrich **457** bis **458,** 460, 462, 463.
Steele, Richard 40—41.
Stephanus, Henricus s. Estienne!
Sterne, Lawrence 206, **219—221,** 243, **264—266,** 267—269, 360, 426, 428.
Stilling s. Jung, Heinrich!
Stolberg, Christian v. 322, 394—396, 401, 404.
Stolberg, Friedrich Leopold v. 322, 394—396, 399, 400, **401—403,** 404, 451.
Stoppe, Daniel 31.
Stramm, August 350.
Stranitzky 60.
Straube 71.
Struensee, Johann Friedrich, Graf v. 114.
Sturz, Helferich Peter 114, **285—286.**
Sudermann, Hermann 330.
Sulzer, Johann George 150.
Swift, Jonathan 33, 34, 90, 91, 206, 247.

Tacitus 126, 135.
Tasso, Torquato 225.
Tassoni, Alessandro 93.
Tauentzien, Bogislaw Friedr. Emanuel v. 162.
Tauler 404.

Terenz 106.
Theokrit 96, 97, 350.
Thomasius, Christian 7, 13—17, 19, 24, 34, 41, 42, 51, 52, 67, 69, 73.
Thomson 88, 94, 225.
Thümmel, v. 94, 221, 398.
Tieck 257, 383, 386, 435.
Tindal 8.
Toland 8.
Treffan, Louis Elisabeth, Graf v. 251.
Triller 31, 127.
Tscherning, Andreas 214.
Tyrtäus 211.

Uhland, Ludwig 445.
Uhlich, Adam Gottfried 71, 95.
Unzer, Ludwig August 142, 223—224, 229.
Ursinus 306.
Uz 133, 150, 169, 207—209, 214—217, 219, 225, 226, 274.

Velten, Johannes 59, 62.
Vergil 23, 75, 101, 110, 176, 230.
Vischer, Luise (Laura) 459, 460.
Voltaire 65, 146, 147, 149, 186, 187, 201, 202, 221, 224, 249, 273, 391, 395.
Voß (Verleger) 147.
Voß, Johann Heinrich 206, 394, 396 bis 400, 401, 407, 420, 439, 451.

Wagner, Heinrich Leopold 181, 267, 314, 321, 330, 332, 335, 340, 341, 346, 369—372, 373, 374, 383, 385, 391 bis 392, 398, 408, 426, 464, 472.
Waldis, Burkard 31, 86.
Waldner, Henriette v. 366, 367, 412, 413.
Walther v. d. Vogelweide 403.
Watteau 208, 218.
Wedekind, Frank 364, 381.
Weckherlin, Georg Rudolf 208, 298.
Weichmann, Christian Friedrich 26, 30.
Weise, Christian 18, 58, 68, 111.
Weishaupt, Adam 197, 257.
Weiße, Christian Felix 106—107, 140, 156, 161—163, 187, 212, 313, 331, 332, 390.
Wekhrlin, Wilhelm Ludwig 447, 452 bis 453.
Werner, Paul v. 181.
Wernicke, Christian 25—26, 81, 151.
Werthes, Fr. A. Clem. 321.
Weyland 314.
Wezel, Johann Karl 267, 270.
Wieland, 118, 134, 137, 144, 153, 156, 169, 172, 216, 220, 221, 224, 229—258, 263, 271, 272, 274, 285, 305, 312, 313, 334, 342—344, 369, 376, 379, 382, 387, 388, 390—392, 395, 404, 414, 415, 418, 432—434, 436, 447, 461, 462.
Willamow 152.
Winckelmann, Joh. Joachim 173—175, 176, 240, 258, 292, 297, 298, 308, 312, 351, 436, 437.
Withof, Joh. Philipp Lorenz 40.
Wittleder 473.
Wolff, Christian 6—7, 13, 44, 47, 53, 55, 67, 98, 153, 168, 174, 275, 454.

Xenophon 233, 258.

Young 40, 84, 117, 122, 134, 224, 277 bis 278, 290, 291.

Zachariä, Friedrich Wilhelm 86, 92 bis 94, 112, 215, 253, 274, 280, 324, 364.
Zesen, Philipp v. 24, 51, 56.
Ziegler, Frl. v. (Lila) 295, 352.
Zimmermann, Joh. Georg 233, 337.
Zincgref, Julius Wilhelm 48, 211.
Zinzendorf 115.
Zola, Emil 11.
Zoroaster 166, 302.

BARD COLLEGE LIBRARY
Main
PT 285 .S45
[redacted]

WITHDRAWN

Die deutsche dichtung vom ausgang des barocks bis zum beginn des klassizismus, 1700-1785

(830.9 Z32 v.3)

G.E. STECHERT & Co
(ALFRED HAFNER)
NEW YORK